UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

ANÁLISE CRÍTICA DO "ELEMENTOS DE MÚSICA E MÉTODO DE FORTE-PIANO OP. 19" DE JOÃO DOMINGOS BOMTEMPO NA PERSPECTIVA DA MÚSICA HISTORICAMENTE INFORMADA

JORGE ISRAEL ORTIZ VERGARA

RIO DE JANEIRO, 2013

ANÁLISE CRÍTICA DO “ELEMENTOS DE MÚSICA E MÉTODO DE FORTE-PIANO OP. 19” DE JOÃO DOMINGOS BOMTEMPO NA PERSPECTIVA DA MÚSICA HISTORICAMENTE INFORMADA

Por

JORGE ISRAEL ORTIZ VERGARA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, sob a orientação da Professora Salomea Gandelman.

Rio de Janeiro, 2013

V494 Vergara, Jorge Israel Ortiz.
Análise crítica do "elementos de música e método de forte-piano" Op. 19 de João Domingos Bomtempo na perspectiva da música historicamente informada / Jorge Israel Ortiz Vergara, 2013.
177 f. ; 30 cm + CD-ROM

Orientador: Salomea Gandelman.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Bomtempo, João Domingos (1775-1842). 2. Música – Análise, apreciação. 3. Pianoforte. 4. Performance historicamente informada. 5. Música portuguesa. I. Gandelman, Salomea. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.15

Autorizo a cópia da minha dissertação *Análise crítica do "Elementos de Música e Método de Forte-Piano Op. 19" de João Domingos Bomtempo na perspectiva da música historicamente informada.*

____

Jorge Israel Ortiz Vergara



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

ANÁLISE CRÍTICA DO "ELEMENTOS DE MÚSICA E MÉTODO DE FORTE-PIANO" OP.19 DE JOÃO DOMINGOS BOMTEMPO NA PERSPECTIVA DA MÚSICA HISTORICAMENTE INFORMADA.

por

Jorge Israel Ortiz Vergara

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

Profª Drª Salomea Gandelman (orientadora)

Profª Drª Laura Tausz Rónai

Prof. Dr. Marcelo Moraes Rego Fagerlande

Conceito: Aprovado

FEVEREIRO DE 2013

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240

Tel.: (0xx21) 2542-2554

http://www.unirio.br/ppgm cla-ppgm@unirio.br

AGRADECIMENTOS

À CAPES e CNPQ, pela bolsa de estudo que possibilitou este mestrado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO.

Ao colega de estudos Claudio Frydman.

À professora Laura Rónai.

À professora orientadora Salomea Gandelman.

À Ema, Jorge, Valentina e Alex, pais e irmãos.

Quando a arte se veste com seu tecido mais gasto,
é que melhor a reconhecemos como arte.
Friedrich Nietzsche, Humano, demasiado humano.

VERGARA, Jorge Israel Ortiz. *Análise crítica do "Elementos de Música e Método de Forte-Piano Op. 19" de João Domingos Bomtempo na perspectiva da música historicamente informada.* 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Resumo

O objetivo da presente pesquisa foi fazer uma análise crítica de "Elementos de Música e Método de Forte-Piano Op. 19" de João Domingos Bomtempo (1775-1842) usando-a como modo de aproximação do seu repertório para piano. Entre as ideias da música historicamente informada foram buscados subsídios para o conhecimento da música de meados do século XVIII e da primeira metade do século XIX, bem como de sua performance na atualidade, com a finalidade de despertar e/ou renovar o interesse pelas obras desse compositor português. Para tanto, recursos composicionais e procedimentos da técnica pianística empregados no referido Método foram comparados com aqueles usados em outras obras também para piano. Para a análise do método de Bomtempo foram utilizados métodos aos quais ele teve acesso (os de Muzio Clementi (1752-1832) e Johann Baptist Cramer (1771-1858) principalmente); suas semelhanças e diferenças foram observadas, visando apresentar a contribuição do pensamento de Bomtempo para a música da sua época.

Palavras-chave: João Domingos Bomtempo – Pianoforte – Música historicamente informada – Práticas interpretativas – Piano – Música portuguesa

VERGARA, Jorge Israel Ortiz. *Critical analysis of "Music Elements and Forte-Piano Method, Op. 19" by João Domingos Bomtempo from the perspective of historically informed music*. 2013. Dissertation (Masters Degree in Music). Post-graduation programme in Music, Centre of Letters and Arts, Federal University of Rio de Janeiro State – UNIRIO.

Summary

This piece of research aimed to make a critical analysis of "Music Elements and Forte-Piano Method, Op. 19" by João Domingos Bomtempo (1775-1842), using it as a link to his repertoire for the piano. We searched for informative data among ideas of historically informed music to reach an understanding of music from the 18th century and from the first half of the 19th century, as well as its performance in present days, aiming to create and/or renew an interest in the works of this Portuguese composer. To achieve this, we compared composition elements and details of the piano technique used in that method with those used by the composer in other works for the piano. Analyzing Bomtempo's method we consulted other methods he may have studied {mainly those by Muzio Clementi (1752 – 1832) and Johann Baptist Cramer (1771 – 1858)}; we focused on similarities and differences, aiming to show the contribution of Bomtempo's ideas to the music of his age.

Key-words: João Domingos Bomtempo – Pianoforte – Historically informed music – Interpretation techniques – Piano – Portuguese music.

SUMARIO

INTRODUÇÃO

O objetivo da presente pesquisa é fazer uma análise crítica do livro *Elementos de Música e Método de Forte-Piano Op. 19* de João Domingos Bomtempo (1775-1842), aproximando-a do estudo de seu repertório para piano. Implícita neste trabalho está a finalidade de despertar e/ou renovar o interesse pelas obras desse compositor português, considerando-se as estreitas relações políticas, econômicas e culturais entre Portugal e Brasil existentes à época do Brasil colônia e império.

Ideias da música historicamente informada foram buscadas como subsídios para o estudo da música do fim do século XVIII e da primeira metade do século XIX, bem como de sua execução na atualidade. Recursos composicionais e procedimentos da técnica pianística empregados no referido método foram comparados com aqueles usados em outras obras, também para piano. A análise de métodos aos quais Bomtempo provavelmente teve acesso (os de Muzio Clementi[1] (1752-1832) e Johann Baptist Cramer[2] (1771-1858) principalmente), possibilitou observar semelhanças e diferenças para tentar apresentar a contribuição do pensamento de Bomtempo.

A revisão da literatura realizou-se em dois âmbitos distintos, embora relacionados. Primeiro, foi necessário formar um ponto de vista a respeito dos aspectos técnicos e expressivos pertinentes à execução, hoje, de peças do início do século XIX, justificando a razão de tocá-las em um piano moderno, já que foram escritas para um instrumento muito diferente, o *fortepiano*[3] do fim do século XVIII ou do início do XIX. Para abordar esses pontos foram escolhidos alguns autores que tratam das questões suscitadas pelas práticas da música historicamente informada[4], para, em seguida, discuti-las e criticá-las. Em segundo lugar foi preciso encontrar, analisar,

---

[1] Muzio Clementi foi compositor, pianista, impressor e fabricante de instrumentos musicais, formou uma geração de pianistas virtuoses como Johann Baptist Cramer, John Field (1782-1837) e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), (MARUM FILHO, 2007, p. 14). Seus concertos em Londres foram chamados de “Clementini” (PLANTINGA, 1972, p. 304); em torno de 1780 já era reconhecido como solista ao teclado. Clementi fez *tournée* na Europa entre 1802 e 1810, e em Paris Field, Bomtempo e Clementi teriam se conhecido. Field teria mostrado suas obras a Bomtempo, e segundo Sarrautte, haveria na obra de Bomtempo vestígios da influência de Field (SARRAUTTE, 1980). Bomtempo e Clementi estabeleceram laços de amizade; Clementi publicou muitas das obras de Bomtempo e este lhe dedicou seu Op. 9 (SOUSA, 1985). Depois de explicar que as obras primas para teclado na primeira metade do século XVIII eram em sua maioria didáticas, Rosen registra: “O virtuosismo no teclado reaparece no último quarto do século [XVIII] com Muzio Clementi, famoso por tocar 3as paralelas em uma só mão: é ele quem iria mais tarde escrever a obra didática *Gradus ad Parnassum*” (ROSEN, 2000, p. 493).

[2] Johann Baptist Cramer foi compositor, pianista e editor, além de um dos mais renomados executantes de piano de seu tempo. Entre 1780 e 1783 conheceu Clementi e dele recebeu aulas durante um ano, aulas que foram decisivas na formação de seu caráter artístico (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012, acesso em 29-05-2012).

[3] A discussão sobre pesquisa de instrumentos e práticas interpretativas do passado será parte da revisão bibliográfica do Capítulo I.

[4] O conceito de música historicamente informada será abordado no Capítulo I, onde terá lugar uma pequena revisão bibliográfica dos principais conceitos associados a esse movimento.

estudar e sintetizar o material encontrado, ainda escasso, sobre a interpretação e o repertório para piano de João Domingos Bomtempo e/ou sua música para outras formações.

A propósito da revisão de literatura que se aplica diretamente a Bomtempo e à sua música, a bibliografia pesquisada se fundamentou principalmente no verbete biográfico sobre o compositor encontrado no *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, de Ernesto Vieira[5] (1848-1915) publicado em Lisboa em 1900, pela Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, texto que diversos outros autores pesquisados citam e dizem ser o mais completo trabalho feito até o presente[6] (D´ALVARENGA, 1993; BRITO, 1992; CÂMARA, 1989; CORREIA, 1992; SARRAUTTE, 1970, 1980); no livro de partituras *João Domingos Bomtempo. Obras para piano. Edição facsimilada,* coligido por Filipe de Sousa[7] e publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, 1980; e no catálogo *João Domingos Bomtempo 1775-1842,* coordenado por João Pedro D´Alvarenga[8], publicado em Lisboa em 1993, pelo Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Para a análise do *Elementos* foram usadas a edição de 1816, a de Gerhard Doderer[9] de 1979 e a versão revista e aumentada pelo próprio Bomtempo, versão ainda não publicada, em posse da Biblioteca Nacional de Portugal[10].

Já existem gravações da obra de Bomtempo, sendo conhecidas as gravações de suas sinfonias[11], concertos para piano e sonatas para piano[12], mas na opinião do historiador português

---

[5] José Ernesto Vieira (1848-1915), lexicógrafo português, foi professor na Academia de Amadores de Música; ficou conhecido pela autoria do *Diccionario biografico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da musica en Portugal* (Lisbon, 1900), (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012 acesso em 06-02-2012).

[6] Seu valor para a história da musica portuguesa é também reconhecido em relação a outras temáticas que vão além do verbete sobre Bomtempo; o referido dicionário é "uma obra fundamental de referência" (BRITO, 1992, p. 11).

[7] "Filipe de Sousa, compositor y musicólogo formado en Portugal, Alemania y Austria [...] profesor del *Conservatório Nacional de Lisboa*", Portugal (KASTNER, 1960, p. 9). Alega ter encontrado partituras inéditas de Bomtempo no Conservatório de Lisboa em 1964 e no Arquivo da Academia dos Amadores de Música (Portugal), (SOUSA, 1985).

[8] Responsável pela Área de Música, depois Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1991-97. É autor de edições críticas de música, de livros e de diversos artigos e textos sobre músicos e música em Portugal, ainda escreve sobre instituições, repertórios vocais sacros e de tecla e suas respectivas fontes, abrangendo os períodos da Idade Média ao início do século XIX.

[9] Professor Doutor da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

[10] A versão revista do método Op. 19 e o catálogo de Bomtempo estão disponíveis gratuitamente para *download* no site da Biblioteca Nacional de Portugal, <http://purl.pt/>. No endereço <http://hdl.handle.net/1874/253243> da Utrecht Universityt Library é possível obter o download da versão de 1816 do *Elementos*, e em <http://imslp.org> se encontra o autógrafo junto de outras obras. O dicionário de Ernesto Vieira e o autógrafo se encontra também gratuitamente no site <www.archive.org>. A BAN, Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), não possui um catálogo que possa ser consultado, conseqüentemente seu acervo não foi pesquisado, mas o funcionário que presta assistência aos estudantes disse de maneira informal que na seção de obras para piano solo não existe nenhuma obra associada ao nome de Bomtempo, em 18-10-2012. Também nada foi encontrado no site de pesquisa bibliográfica (Minerva) da referida universidade, acesso em 18-10-2012.

[11] Por exemplo: Algarve Orchestra, Álvaro Cassuto regente. *João Domingos Bomtempo (1771-1842).* Inclui as obras: "Symphony No. 1, Op. 11" e "Symphony No. 2". Montepio Geral, NAXOS, DDD 8.557163, ℗2003 ©2004. Made in Canada, CD. Outras gravações podem ser encontradas no catálogo de Bomtempo preparado por D´Alvarenga (1993, p. 221-225): Quatro Absolvições (1991), Concertos Nº.1 e Nº. 3 (Nella Maissa, 1988),

João de Freitas Branco "Bomtempo é um dos compositores portugueses mais bem representados em gravações discográficas" (BRANCO, 2005, p. 336).

Quanto à revisão da literatura que trata da música historicamente informada, os autores encontrados foram agrupados segundo assuntos relacionados ao movimento de música antiga: introdução às práticas da musica historicamente informada (Joseph Kerman, Helena Marinho), a contribuição da história para a musicologia (Pierre Bourdieu), críticas ao conceito de autenticidade (Theodor Adorno, Mário Vieira de Carvalho, Nikolaus Harnoncourt), o piano moderno versus o fortepiano do século XVIII (Malcolm Bilson, Ernest Closson, Nikolaus Harnoncourt, Joseph Kerman, Sandra Rosenblum, Charles Rosen), a interpretação do período clássico hoje (Janet Ritterman, Colin Lawson, Sandra Rosenblum e José Bowen) e a estética da recepção como ferramenta de análise na interpretação musical de obras do passado no tempo presente (Roland Barthes, Carl Dahlhaus e Silvio Merhy). O tema da fidelidade à partitura é discutido em segundo plano nas seções que versam sobre autenticidade, sobre o período clássico e sobre a estética da recepção.

No que diz respeito a trabalhos acadêmicos sobre João Domingos Bomtempo ou a sua obra, nada foi encontrado no Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, IBICT, ou no Google Acadêmico; também não foi encontrado nenhum material relacionado ao tema nas seguintes revistas eletrônicas: SCIELO, CLAVES – UFPB, ICTUS – UFBA, e PER MUSI – UFMG. Segue no Anexo I uma listagem das obras diretamente relacionadas a Bomtempo às quais não se teve acesso.

Ao mesmo tempo foi determinante para o preparo desta dissertação a pesquisa feita na Biblioteca Nacional do Brasil, no arquivo de música, na *Coleção Teresa Cristina Maria* (C.T.C.M.), da seção de obras raras, e a pesquisa do material online das seguintes bibliotecas: Europeana[13], John Hopkins University (Estados Unidos), Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca Nacional de França (Gallica), The Royal Library (Inglaterra), e Biblioteca Nacional do Brasil.

Esta dissertação sobre o método para piano de João Domingos Bomtempo é do mesmo modo consequência da investigação de partituras para piano feita na *Coleção Teresa Cristina*

Concertos N°.2 e N°. 4 (Nella Maissa, 1987), Quinteto Op. 16 (1987), Requiem Op. 23 (1982), Sinfonia N°. 2 (1983, 1992), Sonatas para piano Op. 18 (Arno Leicht, 1981) e Te Deum (1992). Ver nota seguinte.

[12] Na edição Tecla, a pianista Nella Maissa gravou em 1975 as Sonatas Op. 18, N°. 1 e 2, e a Sonata Op. 15 N°. 2, e as duas séries de variações sobre um tema francês, Op. 15 N°. 3, e sobre o minuete afandangado Op. 4, além dos concertos para piano mencionados na nota anterior. Pretende gravar ainda a integral da obra para piano de Bomtempo (SOUSA, 1980, p. vii).

[13] O endereço é <http//www.europeana.eu>; nele é possível obter o download do autógrafo do Op. 19 e de outras obras de Bomtempo.

Maria da Biblioteca Nacional[14] (Rio de Janeiro), pesquisa sugerida pelo colega de estudos da UNIRIO, Claudio Frydman.

Uma parte importante das obras de Bomtempo está no acervo da *Coleção Teresa Cristina Maria*, e na área da música se conhece somente um único artigo relacionado a ela: *O fortepiano na Coleção Theresa Christina Maria: propostas para uma performance historicamente informada*, feito pelo pesquisador e fortepianista Pedro Persone, publicado na revista Claves Nº. 6 de novembro de 2008.

A *Coleção Teresa Cristina Maria* abriga obras de Bomtempo como: *Capriccio and God Save the King, op. 8; An easy sonata, op. 13; Fourth grand concerto for the pianoforte, op. 12; Grande sonate, op. 20; Grand fantasia: for the pianoforte op. 14; Messe de réquiem, op. 23; Fandango with variations, op. 4* (o único exemplar conhecido, segundo Sarrautte[15] (1970)); *Fantaisie et variations pour le piano sur l´air de Mozart, op. 21; First grand symphony, op. 11; Hymno lusitano, op. 10; An introduction... op. 6; A paz da Europa, cantata, op. 17; Second concerto for the pianoforte, op. 3; Two sonatas, op. 15; A third grand concerto for the pianoforte, op. 7; Three sonatas for the pianoforte, op. 18; Waltz for the pianoforte; Requiem: op. 23, na redução para canto e piano; Requiem: op. 23, para quatro vozes solistas, coro e orquestra*[16]. Esta relação deixa em evidência quais as obras de Bomtempo estavam circulando no mercado editorial naquele momento, e dentre estas, quais as que chegaram ao Brasil[17].

Para justificar esta dissertação não bastou afirmar que Bomtempo foi um compositor respeitável e um divulgador de novos valores estéticos no cenário português no século XIX, mas foi necessário explicar porque estudar a música de Bomtempo é relevante aqui no Brasil, e porque importa assumir, criticar ou negar alguns dos preceitos da música historicamente informada.

Vale lembrar que a história do Brasil está inevitavelmente ligada à de Portugal[18], porque como colônia, o país dependia culturalmente dos valores dos portugueses que vieram ao Brasil

[14] Sobre o acervo musical da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Sousa diz que dos dois únicos exemplares conhecidos do Op. 21 de Bomtempo, um se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e o outro estaria na Biblioteca Nacional da França, em Paris (SOUSA, 1985).

[15] O autor desta pesquisa também teve acesso a esta informação através de um papel escrito a mão, com uma assinatura que parece dizer "Sarrautte"; o papel está grampeado na pasta que é disponibilizada junto com a partitura desta obra, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[16] Alguns dos títulos citados foram cortados para o texto ter maior clareza. Esta pesquisa somente pode ser feita via internet pois, na época, o fichário para pesquisa não estava disponível na Biblioteca Nacional. O site da Biblioteca Nacional do Brasil é <http://www.bn.br>.

[17] Esta Coleção merece ser objeto de estudo de pesquisadores da área da música, pois seu vasto material, ainda inexplorado, inclui obras para outros instrumentos, formações e compositores.

[18] Lopes-Graça se queixa do desconhecimento dos autores portugueses no Brasil: "nome nenhum da nossa música ali [no Brasil] obtém qualquer espécie de ressonância" e Castagna propõe uma solução: "as obras portuguesas poderiam muito bem ser integradas nos estudos brasileiros como as raízes de nossa tradição musical" (CASTAGNA, 1995, p. 1, 2).

(BRITO, 1992). A aristocracia brasileira e a elite intelectual que apreciava as modinhas e os lundus também ouvia o repertório trazido da Europa (BRANCO, 2005; MAGALDI, 2004, 2005). Certamente a compreensão de uma parte do repertório de Bomtempo poderá contribuir para aprofundar o conhecimento da cultura musical brasileira daquela época[19]: "quanto mais se compreender a história da música europeia, especialmente a portuguesa, mais se compreenderá a história da música do Brasil" (CASTAGNA, 2010, p. 6).

A música portuguesa do século XIX tem sido esquecida por musicólogos e historiadores, por razões várias: quase não existe contato com este repertório, faltam edições acessíveis, a maioria das fontes documentais ainda se encontra em fase de inventariação e falta pesquisa sobre a música do século XIX em Portugal[20] (BRITO, 1960; 1992). Os autores consultados falam em aspectos ideológicos que comprometem o estudo do período, como a ideia de decadência musical em Portugal – o país não estaria acompanhando o desenvolvimento musical do resto da Europa no século XIX –, pois a "idade de ouro" portuguesa teria sido a dos séculos XVI e XVII (CÂMARA, 1989).

Segundo Vieira, existem pelo menos duas cartas que provam que Bomtempo pensou em vir ao Brasil[21] para estar em contato com a corte portuguesa, desejo que, no entanto não se concretizou (VIEIRA, 1900). Foi seu irmão, Jose Maria Bomtempo, médico renomado que publicou pelo menos três textos sobre medicina no Brasil entre 1815 e 1825, e dedicou um deles ao Imperador Pedro I (BOMTEMPO, 1825), quem veio ao Rio de Janeiro junto com a corte, em 1808[22].

O estudo do método de Bomtempo é interessante para os pianistas, pois, seguindo a argumentação de Jean-Paul Sarrautte (1980), a obra para piano deste compositor ocupa lugar primordial em seu legado de compositor: pianista – era um virtuoso, tinha domínio técnico do instrumento e gozou grande fama por conta disto, – também foi reconhecido como professor de

[19] "No período aproximado de 1760-1830, a relação [entre Brasil e Portugal] foi tão evidente, que não será mais possível o desenvolvimento de estudos de porte, sem atenção para os fenômenos portugueses e ibéricos" (CASTAGNA, 1995, p. 3), é a mesma opinião de Fagerlande (2011) e é uma das conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (2000).

[20] Sobre a musicologia portuguesa: "[...] continuando a subsistir numerosas lacunas e zonas de exclusão em relação aos diversos períodos da nossa história musical. Entre estes destacam-se sobretudo a Idade Media e o século XIX, que constituem em larga medida terrenos ainda por desbravar, se bem que muitos aspectos da produção e da atividade musical na Renascença ou nos séculos XVII ou XVIII sejam também ainda mal conhecidos." (BRITO, 1992, p. 12-13).

[21] O interesse de Bomtempo no Brasil estaria presente ainda em 1819, como prova uma suposta carta enviada de Paris (SOUSA, 1985, p. 38). Sobre o fato de Bomtempo ter estado no Brasil, Slochauer cita o livro *Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro Ltda., 1967*, de Ayres de Andrade, para comentar que Bomtempo teria estado no Rio de Janeiro em 1840 (SLOCHAUER, 1992, p. 67), mas não houve tempo para indagar sobre esta questão.

[22] José Maria Bomtempo participou ativamente do ambiente profissional da medicina no Rio de Janeiro, foi "médico da câmara do príncipe regente nosso senhor, foi provido em lente [professor de escola superior] de medicina clinica, elementos de matéria médica e de farmácia, por decreto [...]", participou em disputas sobre a primazia na descoberta de vacinas na Gazeta do Rio de Janeiro (NIZZA DA SILVA, 2007, p. 115).

piano em Paris e Londres. Seu "*Elementos de Musica e methodo de tocar Piano Forte*" foi o único método publicado e escrito em português até 1832 (VIEIRA, 1900; ALBUQUERQUE, 2006). Das 23 obras publicadas com numero de opus, 12 são para piano e 16 contêm uma parte de piano. Como ficou expressamente gravado no frontispício de algumas de suas peças, Bomtempo mostrou um constante desejo de atualização na exploração das novidades mecânicas introduzidas nos instrumentos de tecla, em especial nos pedais, e na extensão do teclado (SOUSA, 1985).

Suas sonatas, sem grandes inovações formais, seguem as fórmulas clássicas do final dos setecentos, porém trazem em muitos pontos um novo modo de pensar e em alguns de seus traços[23] já se vislumbra o estilo romântico[24] (SOUSA, 1980). São conhecidos seis concertos para piano e orquestra, trios, quartetos, quintetos e sextetos com piano.

O estudo do *Elementos* de Bomtempo promove uma aproximação com seu repertório solo. Além disso, do ponto de vista do movimento de música antiga, seu estudo é interessante pois, dentre as ideias desse movimento, se destaca a busca por autores e obras esquecidas, o que gera a "fluidez e impermanência características do repertório adoptado pelo movimento[25]" (MARINHO, 2007, p. 208).

Pensar a obra de Bomtempo inserida no período clássico (1770-1820, segundo ROSENBLUM, 1988), é o ponto de partida da pesquisa sobre as práticas interpretativas propostas pelo Op. 19. Esse argumento não é tratado de maneira definitiva, apenas como uma hipótese sobre a qual é necessário arrazoar, seja para confirmá-la ou para modificá-la.

---

[23] Por exemplo, no primeiro movimento da *Sonata Op. I* de Bomtempo (SOUSA, 1980, p. 1-11) podemos notar arpejos e escalas que atravessam quase toda a extensão do teclado, fusas em *FF* na mão esquerda, cromatismos escalares, *rf* em tempos fracos, trechos longos em *crescendo*, várias passagens cadenciais, contrastes entre temas, dinâmicas, texturas, harmonias e agógicas, e além disso, o final do movimento em *piano,* o que leva a se pensar em "exagero" como conceito para associar essa música aos ideais do movimento romântico. Os traços antes citados não são percebidos na mesma proporção nas sonatas de Mozart ou Clementi, onde já aparecem, porém de forma muito mais discreta. Sobre o Op. 1, Sousa escreve que "Os 2 andamentos da Sonata [...] exigem do executante [...] um alto grau de virtuosismo, pelo que ostentam de dificuldades técnicas nos rápidos arpejos e escalas, nos saltos e cruzamentos de mãos, nas súbitas oposições dinâmicas, na meticulosidade do emprego dos pedais e na exploração consciente de todos os novos recursos mecânicos do teclado. Esta seria uma constante que quase ao longo de 20 anos se observa na vasta produção pianística de B.[omtempo]" (SOUSA, 1985, p. 31, 32).

[24] No livro de partituras com a obra para piano solo de Bomtempo, Sousa compara a expressividade de Bomtempo à de Beethoven, Schubert "e mesmo de um Chopin e de um Liszt" (SOUSA, 1980, p. viii). No entanto, nas notas críticas deste livro, Sousa não explica o que quer dizer com "estilo romântico" nem em qual sentido a expressividade de Bomtempo se assemelharia à dos compositores por ele citados. Este tipo de explicação a respeito da obra de Bomtempo ainda aguarda por ser feito. Neste texto a questão do romantismo ficou em aberto. Ver nota anterior.

[25] Kerman comenta que uma das contribuições do movimento de música antiga, na década de 1950, foi a "música desconhecida que revelou" (1987, p. 273), porém, mesmo que os grupos que produzem música histórica possam não estar interpretando autores desconhecidos ou pouco explorados, o interesse pelo repertório que está à margem da tradição *é um valor a ser buscado* pelas pesquisas em música antiga.

Apesar do repertório do período clássico ser bastante executado (Haydn[26] (1732-1809), Mozart[27] (1756-1791)) e existir material publicado sobre o mesmo período, ainda não há uma pesquisa abrangente das práticas interpretativas historicamente informadas como as já acumuladas em relação ao período barroco. Assim, segundo Harnoncourt, existe uma leitura do século XIX (romântica) sobre o repertório barroco e clássico que não deixa ver os aspectos inerentes a esses estilos musicais, e afirma que não se pode querer entender o discurso de outros com base apenas em premissas próprias[28]. Rosen, ao comentar que nenhuma interpretação é evidente por si mesma, se expressa da mesma maneira: "qualquer músico, pertencente a uma orquestra ou não, quando interpreta música do período clássico tem hábitos interpretativos inoportunos e resultantes de estilos [musicais] posteriores"[29] (ROSEN, 1986, p. 168).

Harnoncourt em seus argumentos, declara que há novos princípios de interpretação que foram e continuam sendo descobertos, que, no entanto só se estendem até a música clássica vienense (HARNONCOURT, 1998). Escreve:

> "na fronteira do barroco com o clássico encontra-se também a fronteira que separa a música fácil e difícil de compreender. Esta maneira de encarar a música clássica, achando que nada há para ser sabido ou conhecido, é que nos impediu de ir em busca de seu vocabulário específico." (HARNONCOURT, 1998, p. 157).

Esta dissertação foi elaborada a partir do estudo de textos dos autores já citados e listados nas referências, usando o livro de partituras de Bomtempo editado por Filipe de Sousa como fonte de acesso às músicas. Seu interesse principal foi o confronto dos conceitos dos autores consultados e o exame das ideias da música historicamente informada na análise das obras escolhidas. Os textos mais importantes foram a já referida edição de Gerhard Doderer, que é a reprodução moderna de uma edição de época, a versão manuscrita disponibilizada pela Biblioteca Nacional de Portugal, edição que contém mudanças feitas pelo próprio autor entre 1816 e 1842, e o verbete "Bomtempo" do *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* de

---

[26] Franz Joseph Haydn, compositor austríaco, desde o início do século XIX tem sido venerado como o primeiro dos três "clássicos vienenses" (Haydn, Mozart, Beethoven). Suas obras para teclado incluem sonatas solo, trios, quartetos e divertimentos. Durante o século XVIII a execução das obras para teclado solo constituiu uma prática privada. Durante a década de 1760, aparentemente, foram feitas para cravo. A primeira evidência (indireta) de uma obra para fortepiano (ou clavicórdio) de Haydn é encontrada na Sonata no. 20 (1771), a qual já traz marcações de dinâmica (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012 acesso em 02-05-2011).

[27] Wolfgang Amadeus Mozart, compositor e pianista austríaco, talvez seja tido como o mais conhecido ("*universal*", a palavra usada no original) compositor da história da música ocidental. Seu estilo representa essencialmente a síntese de muitos elementos distintos, os quais se agruparam nos anos vienenses (de 1781 em diante), no idioma que agora é considerado o "ápice do classicismo vienense" (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012 acesso em 02-05-2011).

[28] "A música barroca e clássica [...] é vista normalmente pela ótica do fim do século XIX" e "É curioso que estes novos princípios de interpretação que foram – e continuam sendo – descobertos, param de repente na música clássica vienense" (HARNONCOURT, 1998, p. 156). Em suas palavras, Harnoncourt mostra seu interesse no avanço das pesquisas do movimento de performance histórica em direção aos períodos clássico e romântico.

[29] "Cualquier músico, pertenezca o no a una orquesta, al interpretar música del período clásico, tiene hábitos de ejecución inoportunos e derivados de estilos posteriores" (ROSEN, 1986, p. 168).

Ernesto Vieira. Na *Coleção Teresa Cristina Maria* da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) não existe nenhum exemplar do *Elementos*.

Escolheu-se não fazer entrevistas com pesquisadores ou instrumentistas, nem pesquisa de campo, mas apenas analisar comparativamente o método para fortepiano Op.19 de Bomtempo, sob a perspectiva das práticas interpretativas da música historicamente informada.

Como os dois textos centrais para a elaboração deste estudo, o método de Bomtempo e o verbete do dicionário de Vieira, usam a grafia dos textos em português do século XIX[30] e início do XX respectivamente, as transcrições foram reproduzidas conforme o original, procedimento igualmente adotado para a transcrição do português atual em Portugal[31] (em que aparecem palavras com grafia diferente da usada no Brasil) e para os textos com grafia do português anterior à nova correção ortográfica adotada no Brasil[32]. As traduções do inglês, francês e espanhol são do autor deste estudo, salvo indicação em contrário.

A dissertação foi estruturada da seguinte forma: no Capítulo I, *As Práticas da Música Historicamente Informada: Revisão Bibliográfica*, foram confrontados os conceitos de autonomia estética, autenticidade e texto/autor com as ideias de Bourdieu, Adorno e da estética da recepção. Na seção que discute a instrumentação, foi assumida a posição que admite a execução do repertório do passado em instrumentos modernos. Tal posição não implica em desdém ou desconhecimento das maneiras e/ou práticas do passado, porque para seu estudo é necessário buscar respostas apropriadas, não somente para a compreensão dos modos de pensar do passado, mas também ajustá-los à forma de pensar do presente, aspectos comentados também em seção dedicada à interpretação do período clássico na atualidade. No final deste Capítulo é explicada a utilização do termo *práticas*.

No Capítulo II, *As Práticas Musicais de João Domingos Bomtempo*, foram selecionados alguns aspectos para compreender a obra de Bomtempo. Destacam-se sua aversão ao estilo italiano, seu interesse na difusão da música instrumental e a criação do Conservatório de Música de Lisboa.

No Capítulo III, *Elementos de Música e Método de Forte-Piano Op. 19 de João Domingos Bomtempo*, confirmou-se a asseveração de Doderer segundo a qual, graças a Bomtempo, cultivava-se em Portugal, nos primeiros anos do século XIX, um estilo pianístico

[30] O método de Clementi, editado por Rosenblum (1974), ainda traz o inglês do inicio século XIX, da mesma forma o *Intructions* de Cramer está escrito no francês de 1820. Em todos os casos similares optou-se por citar o texto conforme o original, sem correções ou acréscimos corretivos com o termo “sic”, para não sobrecarregar o corpo desta dissertação com informação redundante.

[31] Como por exemplo, os artigos de Helena Marinho, Siegfried Mauser e Mário Vieira de Carvalho.

[32] É o caso do livro de Joseph Kerman, traduzido para o português por Álvaro Cabral e publicado em 1987; e do livro de Marcelo Fagerlande, publicado em1996.

orientado pela evoluída técnica de construção de pianos e pela maneira de tocar dos mais avançados pianistas e professores de piano da Europa Central.

O Capítulo III discute alguns aspectos do *Elementos* de maneira detalhada, destacando-se o uso do *legato* associado à igualdade de toque e à passagem do polegar, os exercícios de oitava e os movimentos do braço, a questão da técnica como separada da expressividade musical e a improvisação como prática do repertório do período.

Antes de concluir o Capítulo III são listadas algumas práticas musicais observadas ao longo da elaboração da presente pesquisa, práticas que poderiam despertar maior interesse dos pesquisadores de música. Foram feitos comentários gerais acerca da execução do repertório de Bomtempo e finalmente foi feita uma proposta de interpretação de algumas peças do *Elementos* e da *Sonata Op. 1*, a partir das orientações deixadas pelo compositor no próprio Método, acompanhada de uma gravação em piano moderno.

CAPÍTULO I

As Práticas da Música Historicamente Informada: Revisão Bibliográfica

1.1 Introdução às Práticas da Música Historicamente Informada

Neste capítulo foi feita uma breve e não-exaustiva aproximação às discussões que pareceram mais relevantes nos textos que tratam de assuntos correlatos como "música historicamente informada" ou "interpretação de música antiga".

Segundo Marinho, a expressão "música historicamente informada" veio substituir o conceito de autenticidade nas práticas interpretativas da música antiga, pois este conceito estaria carregado de dogmatismos (MARINHO, 2007). O movimento de música antiga[33] passou por vários estágios de práticas e teorizações que não foram tratados neste pesquisa por fugirem a seu escopo. Nele, no entanto, a expressão "música historicamente informada" foi definida como um conjunto de conceitos que devem orientar a execução de obras do passado no tempo presente.

Kerman descreve o que ele chama de "prática da interpretação [da música] do passado" (KERMAN, 1987, p. 262), como um programa apresentado mais como um modelo do que como um retrato da prática. Kerman[34] delineia tal programa em três etapas[35]:

1. A determinação do "texto crítico": "Tal como o filólogo, o musicólogo empenha-se em estabelecer os textos de música antiga".
2. A reconstrução do texto: Neste ponto se destaca a necessidade de estabelecer ou pelo menos tentar determinar "todas aquelas características da música que a notação musical convencional deixa de fora" [36].
3. A pesquisa de instrumentos: determinar quais instrumentos foram usados e em quais combinações. Todos os instrumentos sofreram alterações com o passar do tempo, mas Kerman faz uma referência ao violino e ao piano para explicar que os instrumentos da

---

[33] No livro de Joseph Kerman, *Musicologia*, há um capítulo especialmente dedicado ao "movimento da performance histórica", onde o autor analisa vários dos seus momentos na história; no restante do livro Kerman analisa a relação deste movimento com a musicologia e a performance (KERMAN, 1987).

[34] Harnoncourt é tido como o autor "que estabeleceu um novo paradigma para a interpretação da música do passado" (RÓNAI, 2008, p. 41); no entanto, Kerman delineia com maior transparência as grandes questões do movimento de música antiga.

[35] A última etapa foi subdividida em duas, pois interessa sublinhar aspectos do seu conteúdo.

[36] Kerman enuncia as seguintes características: "o nível absoluto do som, o temperamento, o andamento e vários outros aspectos do ritmo, ornamentos locais, como trinados e mordentes, o embelezamento em larga escala de longas melodias, cadenzas, etc". (KERMAN, 1987, p. 262).

atualidade são muito diferentes daqueles para os quais as músicas do passado foram feitas[37].

4. A aproximação das técnicas de execução: neste item cabe destacar a necessidade de entender a forma segundo a qual estes instrumentos eram tocados:

> "A esperança é ir além da própria qualidade do som e adquirir uma noção exata[38] dos meios de articulação e nuança que eram naturais a determinados instrumentos históricos e que eram usados em uma determinada época" (KERMAN, 1987, p. 262-263).

Estas considerações de Kerman sobre as práticas interpretativas das músicas do passado estão inseridas em meio a uma crítica, pois, ao escrever que elas se ajustam a um "modelo teórico de musicologia positivista" (KERMAN, 1987, p. 262), está deixando claro que sente a falta de um juízo crítico[39] a ser feito depois dos quatro itens supracitados, juízo crítico que no entender dele não consta nas práticas do movimento de música histórica, pois a crítica é a "mais gritante lacuna nos estudos de música antiga" (KERMAN, 1987, p. 159).

Ainda Kerman, escrevendo sobre a interpretação histórica, também pondera que mais do que propor um "repertório especial que [...] adquiriu charme ou prestigio em virtude de sua antiguidade" é necessário sugerir "uma teoria abrangente de *performance* que inclua a música mais antiga que nos interesse até a atual" (KERMAN, 1987, p. 296).

Conclui-se que o esforço intelectual do intérprete começa com a escolha do repertório e continua nas considerações técnicas, expressivas e estéticas da execução. Ou seja, a postura crítica do intérprete pode alcançar desde a escolha do repertório até o desvelamento da sua expressividade através da execução.

---

[37] A discussão sobre este assunto será apresentada na seção *1.4 O piano moderno versus o fortepiano do século XVIII.*

[38] O texto de Kerman está inserido num contexto muito mais amplo, mas frente a expressões como "noção exata", convém ressaltar que esta "exatidão" de fato não existe. Mas Kerman percebe a questão de que "o conhecimento de qualquer um de seus aspectos [da execução e performance históricas] raramente pode ser assegurado, e que sempre haverá lacunas no quadro total." (KERMAN, 1987, p. 264). Essa discussão será tratada na seção *1.3 Críticas ao conceito de autenticidade.*

[39] Foi usada a expressão "juízo crítico" apenas para sublinhar a diferença que o próprio Kerman propõe, diferença que não está nas ideias da música histórica no seu primeiro ponto nomeado como "texto crítico", e sim na sua ênfase em: "A crítica – o estudo do significado e do valor das obras de arte – não figura nos programas explícitos de musicologia ou teoria" e "[na] necessidade de aceitar uma orientação crítica em musicologia" (KERMAN, 1987, p. 8, 323).

1.2 A contribuição da história para a musicologia

Como consequência da revisão bibliográfica notou-se um confronto entre os argumentos utilizados pelos musicistas que escrevem sobre música e os textos de alguns historiadores.

Julgou-se que os conceitos da história oferecem não somente uma visão diferente daquela que é comum nos estudos que versam sobre música, como se entendeu que esses conceitos têm maior fundamentação científica, pois seus argumentos são encontrados nas mais diversas áreas de estudo, o que não acontece em relação às ideias dos musicistas que escrevem sobre música.

Em relação ao material pesquisado para a presente dissertação, pode-se afirmar que o conceito de autonomia estética[40] parece ser o mais problemático, juntamente com os estudos biográficos ou musicais baseados apenas no juízo estético e/ou desvinculados de fatores externos[41] (BALDASSARE, 2011[42]; BORÉM-RAY, 2012[43]; BOWEN, 2001[44]; CARVALHO, 1991; CORRÊA, 2006[45]; KERMAN, 1987[46]; MAGALDI, 2004; MERHY, 1998, 2007[47]; PALOMBINI, 2003[48]; RAMOS, 2003[49], ZORZAL, 2011[50]).

---

[40] O conceito de autonomia estética associado à Dahlhaus também foi discutido na seção *1.6 A estética da recepção como ferramenta de análise na interpretação musical de obras do passado no tempo presente.*

[41] A contribuição da etnomusicologia pretende que o significado da música deve ser compreendido através da observação detalhada e da análise das práticas musicais (os usos, a interpretação); a etnomusicologia é compreendida como "o estudo da música *na* cultura" (NETTL apud COOKE, 2006, p. 27, grifo nosso). Este tipo de abordagem não foi aprofundado nesta dissertação.

[42] "Uma das consequências mais influentes da mudança post-estruturalista foi o redescobrimento da história na investigação musical (*pois era irrelevante graças ao conceito de autonomia na área da música*), que não somente deu lugar à expansão dos limites da pesquisa musical, mas também provocou nova análise dos seus objetivos"; "Una de las consecuencias más influyentes del cambio post-estructuralista fue el redescubrimiento de la historia en la investigación de la música (*que en realidad era irrelevante por el concepto de autonomía de la música*), que no sólo dio lugar a la expansión de los límites de la investigación musical sino también causó una reexaminación de sus objetivos" (BALDASSARE, 2007, p. 2, grifo nosso).

[43] Borém e Ray, em artigo sobre pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI, destacam a necessidade de relacionar a performance musical com outras áreas: "cada vez mais exige uma formação eclética e universalista" (BORÉM-RAY, 2012, p. 161).

[44] As platéias não tem contato com partituras e sim com execuções, assim, "o entendimento de como a história da performance atinge o que nós percebemos como obra é essencial para nosso entendimento do que *seja* a obra musical"; "Understanding how the history of performance affects how we perceive the work is essential to our understanding of what musical work *is*" (BOWEN, 2001, p. 444, grifo do autor).

[45] "A importância da mediação histórica pode ser atestada simplesmente pelo fato de que os juízos estéticos sempre levam em consideração a tradição ou o desvio desta, avaliando a continuação de um modelo ou a originalidade da obra." (CORRÊA, 2006, p. 34).

[46] "Ao retirar-se a partitura do seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta" (KERMAN, 1987, p. 94).

[47] "É necessário [...] um exercício crítico permanente sobre os textos que tratam da História da Música, articulando-os não só entre eles, mas com a produção acadêmica atual e com as ementas das disciplinas de História [...] as práticas musicais [...] escapam [...] dos padrões conceituais desenvolvidos nos livros" (MERHY, 2007, p. 23), comentários a respeito das opiniões de Dahlhaus no seu *Foundations of Music History*.

[48] A nova musicologia "deu início a um processo de despojar a música absoluta da ideologia dos valores universais, da transcendência e da autonomia" (PALOMBINI, 2003, p. 158).

[49] "A noção de autonomia, o conceito da música como som à margem de seu significado social, tem sido um dos principais objetos da crítica feminista"; "La noción de autonomía, la concepción de la música como sonido al margen de su significado social, ha sido uno de los principales objetivos de la crítica feminista" (RAMOS, 2003, p. 26).

> "A visão da história da música como uma história especial [esse é o argumento de Dahlhaus], que pressupõe teoria e metodologia própria, distinta da história propriamente dita, não é pertinente. Mais adequado é defini-la como possuindo um objeto próprio" (MERHY, 1998, p. 99).

Em razão disso, escolheu-se um tópico e um historiador para comentar de forma mais detalhada como os conceitos usados pelos historiadores permitem abordar os objetos de estudo da área da música de outra maneira. Assim sendo, Bourdieu[51] critica em vários textos aquilo que ele chama de "análise de essência"[52] (1996ª, 1996ᵇ, 2004, 2009):

> "Operam, sem o saber, uma *universalização do caso particular* e constituem por isso mesmo uma experiência particular, situada e datada, da obra de arte em *norma* trans-histórica de toda a percepção artística. Calam-se ao mesmo tempo, sobre a questão das *condições históricas e sociais de possibilidade* dessa experiência: com efeito, proíbem a si mesmas a análise das condições nas quais foram produzidas e constituídas como tais as obras consideradas como dignas do olhar estético, e ignoram na mesma medida a questão das condições na quais se produziu (filogênese) e se reproduz continuamente no decorrer do tempo (ontogênese) a disposição estética que exigem" (BOURDIEU, 1996ª, p. 320, grifo do autor).

Na concepção de Bourdieu, a estética pura é um dos possíveis casos de análise de essência, que pode se manifestar com nomes tão distintos como: desinteresse (arte pela arte), autonomia estética, primado da forma, ausência de funções, música artificial, música instrumental pura e qualquer outra maneira de expressar que, pela sua própria enunciação e utilização, negue as determinações históricas das quais depende.

A separação daquilo que é considerado obra de arte ou não, é objeto de convenções sociais que não são discutidas porque não são percebidas como tal, e igualmente a leitura da obra de arte exige um código que precisa ser apreendido, um código que está sujeito a determinações históricas:

> "Mas essa intenção [do autor], de resto como a intenção do leitor ou do espectador, é ela própria objeto de convenções sociais[53] que concorrem para definir a fronteira sempre incerta e historicamente cambiante entre o simples utensílio e a obra de arte" (BOURDIEU, 1996ª, p. 321).
> "A obra de arte considerada enquanto bem simbólico (e não em sua qualidade de bem econômico, o que ela também é) só existe enquanto tal para aquele que detém os meios para que dela se aproprie pela decifração, ou seja, para o detentor do código historicamente constituído e socialmente reconhecido[54] como a condição da apropriação simbólica das obras de arte oferecidas a uma dada sociedade em um dado momento do tempo" (BOURDIEU, 2009, p. 283).

---

[50] No caso da estrutura do ensino da música no Brasil: "As áreas de composição e performance são tratadas, em termos históricos, por meio de biografias ou tendo como linhas mestras grandes períodos da história de um determinado instrumento musical" (ZORZAL, 2011, p. 74).

[51] Pierre Bourdieu, professor de sociologia do Colege de France, foi um dos principais pensadores do século XX, com enfoque nas áreas de educação, cultura, arte, comunicação e política (MORAES, 2006-2007).

[52] Também chamada de "leitura substancialista" (BOURDIEU, 1996ᵇ, p. 16); o desconforto que este tipo de pensamento apresenta também foi questionado na seção seguinte, *1.3 Críticas ao conceito de autenticidade*.

[53] "Com efeito, pode-se afirmar que duas pessoas dotadas de *habitus* diferentes, não estão expostas à mesma situação e aos mesmos estímulos, pelo fato de que os constroem diversamente, não escutam as mesmas músicas e não vêem os mesmos quadros, e têm razões para fazer julgamentos de valor diferentes" (BOURDIEU, 1996ª, p. 333). Esta maneira de questionar se assemelha à da estética da recepção, tema que foi analisado no final deste capítulo.

[54] Este é o conceito de capital cultural de Bourdieu (2001), o qual já foi utilizado no Brasil por pesquisadores na área da música, por exemplo, Amato que critica a "[a ideologia do dom:] tal ideia neutraliza a realidade da formação artística, com as incontáveis horas de estudo e pesquisa – teóricas e práticas – às quais este profissional se sujeita" (2008, p. 81).

O artista, a obra do artista e todas as relações destes com o resto da sociedade devem ser objeto do estudo sistemático da musicologia, pois o fato de certas obras serem admiradas como artísticas é fruto de condições históricas e sociais de produção e reprodução da disposição estética, que deve ser reproduzida pela educação[55] (BOURDIEU, 2009):

> "Na falta de colocar em questão tudo que se encontra tacitamente introduzido na noção moderna de artista e, em particular, a ideologia profissional do 'criador' incriado que se elaborou ao longo de todo o século XIX, [os historiadores da arte] detêm-se no objeto aparente, isto é, no artista [...], *em vez de construir ou analisar o campo de produção*[56] *do qual o artista*, socialmente instituído em 'criador', *é o produto*" (BOURDIEU, 1996ª, p. 325, grifo nosso).

Em razão disso, são questionadas as escolas[57] de arte, pois teriam por função prover seus alunos de gostos, e estes gostos dotam os agentes das competências necessárias ao consumo da produção cultural de uma determinada época.

> "A história das instituições específicas indispensáveis à produção artística deveria acompanhar-se de uma história das instituições indispensáveis ao consumo, portanto à produção dos consumidores e, em particular, do *gosto*[58], como disposição e competência" (BOURDIEU, 1996ª, p. 327, grifo do autor).

Isto não quer dizer que a análise do discurso sobre as obras seja inútil, mas que a análise das obras é insuficiente:

> "A análise do discurso crítico sobre as obras é, com efeito, a um só tempo pré-requisito crítico da ciência das obras e uma contribuição à ciência da produção das obras como objetos de crença" (BOURDIEU, 1996ª, p. 339).

A determinação histórica pode ser esquecida duas vezes: ao ignorá-la na obra ou no objeto pesquisado[59] ou ao ignorá-la na leitura da obra ou da prática. Mas, Bourdieu sugere uma maneira de tratar os objetos ou práticas artísticas:

> "A teoria do campo [de produção cultural] realmente faz que se recuse tanto o estabelecimento de uma relação direta entre a biografia individual e a obra (ou entre a 'classe social' de origem e a obra) como a análise interna de um obra em particular ou mesmo a análise intertextual, isto é, o

---

[55] "Na medida em que produz uma cultura (no sentido de competência) que não passa da interiorização do arbitrário cultural, a educação familiar ou escolar tem por efeito mascarar de modo cada vez mais acabado, através da inculcação do arbitrário, o arbitrário da inculcação, ou seja, o arbitrário das significações inculcadas e das condições de sua inculcação." (BOURDIEU, 2009, p. 272).

[56] Bourdieu enumera alguns aspectos para indagar sobre o campo (rede) de produção: contratos, assinaturas, lugares de exposição e/ou consagração, lugares de reprodução de produtores (escolas), agentes especializados (marchand, críticos), (1996ª).

[57] A ideia de Bourdieu, segundo a qual as escolas são reprodutoras de um sistema de distribuição de riqueza injusto, é utilizada por outros autores (AMATO, 2008; FEITO, 1990; MORAES, 2006-2007; NOGUEIRA, 2002); no entanto, a cultura que reproduz as condições sociais é a mesma que pode permitir a mobilidade social (SILVA, 1995).

[58] "A luta para conhecer cientificamente a realidade quase sempre deve começar por uma luta contra as palavras" (BOURDIEU, 2004, p. 71). O gosto musical interpretado como um instrumento de classificação e de dominação simbólica já é encontrado em textos musicológicos feitos no Brasil, como por exemplo, Neto (2008), Martino (2009) e Monteiro (2008); ainda a história do gosto mostra que as disposições formais não são capazes de suscitar preferências naturais (BOURDIEU, 2009).

[59] As palavras sozinhas podem não ser suficientes para expressar um pensamento com precisão, mas pode-se tentar definir objeto como uma "hipótese" do pesquisador, em contraposição ao termo obra, concebido apenas pelo senso comum, como, por exemplo, as bagatelas para piano de Beethoven: não é obvio nem dado que elas sejam um objeto que tenha determinada unidade ou que tenham sido criadas como um conjunto acabado, ou ainda, que Beethoven tencionasse constituir esse conjunto, ou que esse conjunto explique seu próprio sentido.

> relacionamento de um conjunto de obras. *Porque é preciso fazer tudo isso ao mesmo tempo*." (BOURDIEU, 2004, p. 177, grifo nosso).

Este tipo de análise pretende que o pesquisador domine seu objeto de estudo apenas por si mesmo, as relações deste objeto com seus similares, suas determinações sociais, culturais ou históricas, e ainda é necessário que relacione estes saberes com outras áreas do conhecimento.

Escrever que as convenções sociais não são universais, que os pensamentos são socialmente construídos é colocar ideias como objeto de pesquisa; isto é uma questão de difícil resolução, pois, diferentemente de objetos materiais pensados como isolados – por exemplo, partituras – a análise de ideias ou pensamentos inscritos em textos, documentos ou práticas exige do pesquisador um tipo de análise que dê conta de abranger uma maior quantidade de aspectos, para assim poder *relacionar* e definir as questões que estão de fato em jogo em um determinado momento. Além disso, essas ideias podem ser distintas ou parecidas com aquelas do momento em que se realiza a análise, pois não são simplesmente evidentes, quando existe uma distância histórica ou cultural entre o pesquisador e o objeto da pesquisa

1.3 Críticas ao conceito de autenticidade

É preciso destacar neste ponto que, dependendo do autor citado, o conceito de autenticidade muda de sentido; alguns escrevem sobre este tema sem necessariamente usar a palavra "autenticidade". Contudo, nota-se que quase todos os autores consultados argumentam contra a ideia de autenticidade[60].

Definir o conceito de autenticidade é difícil, porque a ideia de autenticidade pode estar implícita em contextos em que o termo não é usado, e pode mostrar-se em textos em que ele é criticado[61], e esta é a sua parte mais problemática. Por exemplo, se é dito que serão procurados "os instrumentos originais" de uma determinada obra musical, esta ideia isoladamente não é criticável. No entanto se na expressão "buscar os originais" estiver implícito o conceito de encontrar uma "verdade única e exclusiva", percebe-se então, como uma proposta inocente pode carregar um conceito que se mostra tão duvidoso.

---

[60] Kerman, por exemplo, utiliza o termo autenticidade, mas sem lhe atribuir um valor absoluto: "A autenticidade certamente não é garantia de boa *performance.* [...] A autenticidade não deve ser valorizada em si mesma, mas somente a serviço de uma interpretação cada vez melhor da música" (KERMAN, 1987, p. 270, 271, grifo do autor). Também Nattiez usa o termo autenticidade, mas fazendo várias ressalvas, por exemplo: "*[...] mesmo quando os juízos de fidelidade e autenticidade são exercidos sobre a totalidade do "espírito" da obra, eles se baseiam em aspectos particulares a que atribuímos um valor decisivo e que o controle epistemológico (filologia, seriação, avaliação crítica etc.) permite considerar como verdades locais*" (NATTIEZ, 2005, p. 162, grifo do autor).

[61] É o que acontece, por exemplo, com Joseph Kerman, ver nota 38, p. 11.

O primeiro autor pesquisado, Harnoncourt, não sente necessidade de explicar demoradamente a diferença que ele julga haver entre interpretação autêntica ou não. Para ele, no caso da música histórica, o acertado seria interpretar a música transportando-a para o presente: esta maneira "é a mais natural [...] e é também a única possível ao longo da história da música ocidental". E o errado, no entender dele, seria a ideia de autenticidade: "vê-la [a música] com os olhos da época em que foi concebida". (HARNONCOURT, 1998, p. 17). Entender a interpretação da música histórica nesta conjunção é o que Adorno chama de historicista pós-moderno[62] (CARVALHO, 2007, p. 36), pois, apesar das ideias de Harnoncourt não serem opostas às de Adorno, Harnoncourt, em muitos momentos, faz juízos de valor sobre práticas musicais que encoraja ou rejeita, isto sem dar ao leitor uma explicação que justifique sua escolha, apenas confiando que sua longa experiência como executante de música historicamente informada convença seus ouvintes. A questão não é ter ele ideias erradas, mas sim de não as explicar suficientemente.

Também não é o caso de se pensar que Harnoncourt esteja sugerindo que não se estude história ou interpretação histórica, pois ao longo dos seus textos, mostra preocupação em abordar os tratados antigos, os instrumentos antigos, e em entender as obras de repertório de períodos passados, conforme foram pensadas à época em que foram compostas. Mas, uma afirmação típica de Harnoncourt como: "é preferível uma execução inteiramente errônea, do ponto de vista histórico, porém viva musicalmente" (HARNONCOURT, 1998, p. 19) não esclarece o que é transportar a música para o presente, com quais critérios estilísticos, ou ainda, o sentido que pode ter para um intérprete a ideia de "viva musicalmente".

Adorno[63] foi outro autor pesquisado. Em seus textos trata da autenticidade como ideia que deveria ser abandonada na área da música, e o faz expressando-se de forma paradoxal: "Talvez só pudesse ser autêntica a arte que se tivesse libertado da própria ideia de autenticidade, da ideia de ser somente como é e não de outra maneira." (ADORNO, 2007, p. 165)[64].

Thompson explica autenticidade como um tipo de pensamento que tem a pretensão de dar um sentido completo à experiência humana:

---

[62] Segundo Adorno, via Carvalho, para o historicista pós-moderno, a única instância de legitimação seria a convicção do intérprete. (CARVALHO, 2007). Embora Harnoncourt (1993) diga que seus textos não são acadêmicos ou musicológicos, pareceu importante comentá-los.

[63] Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), filósofo, cujas obras críticas e filosóficas são algumas das mais desafiadoras do século XX; para ele a música esteve "presente e formativa desde seus primeiros anos de vida" (PUCCI, 2003, p. 378). Estudou música com os profissionais do círculo de vanguarda de Schoenberg: Eduard Steuermann e Alban Berg (THOMPSON, 2010).

[64] Um artigo muito conhecido "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", Benjamin expõe seu pensamento de forma muito similar a de Adorno: "a própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não", e "à mais perfeita reprodução falta sempre algo: a autenticidade... a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra" (BENJAMIN, 1961, p. 13).

> "O propósito político central da obra de Adorno: uma oposição à noção de autenticidade, à ideia de que a vida ou o pensamento podem ser compreendidos de alguma forma, que algum plano ou ideologia, seja religioso, social ou pessoal, colocaria um fim na alienação do homem" (THOMSON, 2010, p. 21).

Carvalho, em artigo sobre um texto póstumo e inacabado de Adorno sobre sua teoria da interpretação, ajuda a assimilar as ideias do filósofo. O ponto central é de que, a partir da ideia muito repetida em textos sobre interpretação, aquela de que "não existe texto musical que não pressuponha mediação de uma interpretação" (CARVALHO, 2007, p. 16), Adorno estabelece seu ponto de vista usando a palavra "verdadeira" para afirmar que uma interpretação verdadeira "capta a obra no seu devir histórico" e uma interpretação falsa "se impõe à obra a partir do exterior" (CARVALHO, 2007, p. 18). A interpretação é um evento histórico, cada interpretação está inscrita dentro de um momento da história[65]. Então, é possível executar uma obra do passado ignorando seu devir histórico, mas não é isto que está sendo proposto por Adorno. Porque a questão é que, mesmo quando o intérprete pretende "ler" o passado em uma partitura ou em um método, este intérprete não tem garantia de que o que está fazendo é "verdadeiro" ou "autêntico"; aquilo que está fazendo é sempre uma interpretação guiada por mais ou menos informação sobre as práticas e ideias do passado, e ele, o intérprete não pode escapar ao fato de que a performance é uma realização de uma obra do passado hoje[66]. Aqui parece evidente que a escolha das palavras "verdadeira" e "autêntica" é problemática. No caso de Adorno, em que as discussões estéticas vêm misturadas com questões de moral e de ética (KUEHN, 2005; THOMPSON, 2010; TOMÁS, 2005) parece ter sentido o uso da palavra "verdade" em questões que envolvem ética; porém em autores que discursam sobre a música tratando-a como um universo à parte, não faz sentido insistir em palavras como "verdade" e "autenticidade" aplicadas a práticas interpretativas ligadas a um tempo histórico.

O mais importante a ser destacado no ponto de vista de Adorno é que, a interpretação seria essencial à música, essencial no sentido de sua realização histórica, ou seja, "quando o passado perdura, é precisamente sua mudança que garante 'a sua atualidade', ou presença..." (CARVALHO, 2007, p. 25). No pensamento de Adorno o esforço do intérprete é central para não reificar (transformar em coisa) a música. Entende-se, assim, que Adorno desconfie do movimento de música antiga, pois leu neste movimento um interesse exclusivo em se apropriar do passado, mas sem questionar seus valores e ideias no presente, quando, necessariamente, as músicas são executadas, realizadas. Por essa razão é importante não abordar as questões de interpretação de forma dogmática, tratando os achados como tendo sentido absoluto, mas pensar

---

[65] O sentido de "evento histórico" em oposição à "obra autônoma": este assunto será elaborado na seção *1.6 A estética da recepção como ferramenta de análise na interpretação musical de obras do passado no tempo presente.*

[66] Não é possível ignorar o fato de que todo o repertório da música antiga envolve necessariamente transportar uma obra de uma época para outra.

que a música interpretada tem “o desafio de ser a cópia de um original inexistente” (CARVALHO, 2007, p. 29). Para o autor desta dissertação a palavra “interpretação” inclui necessariamente a ideia de um ponto de vista, de uma perspectiva ou de uma escolha, o que a palavra “verdade” não permite, pois para qualquer leitor parece ser difícil evitar o sentido absoluto ou exclusivista que essa palavra tende a carregar. A solução é então, falar em versões, interpretações, e não em “verdades”.

Embora não diretamente relacionado com a ideia de autenticidade, na última parte da análise de Carvalho sobre o pensamento de Adorno, cabe ainda destacar o conceito de intérprete como alguém que tem o dever de ler/interpretar seu texto *contra* a norma ou tradição estabelecida, pois a tradição esconde a obra. Adorno, citado por Carvalho, escreve:

> “Nunca e em passagem alguma [...] o texto musical notado é idêntico à obra; antes é sempre necessário captar, na fidelidade [...] ao texto, aquilo que ele oculta dentro de si. Sem tal dialéctica, a fidelidade transforma-se em traição”. (CARVALHO, 2007, p. 22).

E Carvalho: “A missão da interpretação consistiria em realizar essa historicidade imanente da composição, contra a tradição que a oculta” (CARVALHO, 2007, p. 35). Isto porque Adorno quer negar as três seguintes aproximações interpretativas:

1. Confundir a partitura com a obra, refletindo a própria atualidade do intérprete (objetivista)[67].
2. Reduzir o texto às convenções da época do compositor (historicista moderno).
3. Ter a convicção do intérprete como única instância de legitimação da interpretação como defendida por Harnoncourt (historicista pós-moderno). (CARVALHO, 2007, p. 34).

Kuehn resume o pensamento de Adorno assim:

> “[...] nem a partitura, nem o sujeito que interpreta, nem o texto poético e tampouco a tradição detêm separadamente a chave da obra musical. Apenas a convergência de todos esses aspectos pode proporcionar um conhecimento efetivo e apropriado acerca da composição, de modo que nenhum texto musical pode ser lido de maneira inequívoca ou garantir uma interpretação ideal ou definitiva. Para Adorno, toda boa interpretação fundamenta-se na autonomia do intérprete e não numa suposta fidelidade radical ao texto, por mais detalhado que este seja. Em última instância, a interpretação[68] ou *performance* musical representa, entre todas as alternativas, a real ou verdadeira obra ou composição, e não o texto, limitado, marcado por precariedades.” (KUEHN, 2005, p. 92, grifo do autor).

O intérprete sempre atua a partir de um ponto de vista, com informações parciais, com ideias mais ou menos preconcebidas, em certo momento. Esta é a configuração da interpretação: não poder jamais ser uma verdade absoluta, pois seu lugar no tempo e no espaço limitam-na a

[67] Nesta abordagem o intérprete vê seu pensamento na partitura, o seu tempo e não o da obra. O intérprete não consegue ou não pretende dar-se conta de que aquilo que ele julga igual, na verdade é diferente, pois vem de outro lugar no tempo.

[68] Sobre a interpretação: “*a atividade hermenêutica consiste em esmiuçar e elucidar o emaranhado infinito das significações que se instauram, para alguém, entre um objeto ou uma ação qualquer e um horizonte*” (NATTIEZ, 2005, p. 46, grifo do autor); qualquer interpretação está limitada pelas suas próprias perspectivas no tempo, no conhecimento e em um determinado contexto social.

apenas uma versão. Isto não deve impedir o intérprete de tomar decisões ou fazer juízos de valor. Entretanto, nenhuma prática pode ser considerada incontestável, sobretudo no espaço da pesquisa acadêmica, pois é justo considerar os próprios pensamentos e práticas como sendo permanentemente provisórios e limitados, como parte integrante daquilo que deve ser questionado pela própria pesquisa.

1.4 O piano moderno versus o fortepiano do século XVIII

Nas discussões sobre o uso ou não do piano moderno ou do pianoforte/fortepiano do século XVIII é preciso observar que o fortepiano com suas capacidades e limitações influenciou diretamente as composições feitas para ele, ainda que durante este mesmo período os títulos das obras para teclado manifestem indiferença em relação ao instrumento a ser usado, como demonstra o emprego da expressão genérica "*For organ, clavichord or harpsichord*[69]" nas obras do período (CLOSSON, 1947, p. 22).

Igualmente, o fortepiano que em 1775 era tido como indispensável, viria substituir o cravo pelas mais variadas razões[70]: capacidade de realizar dinâmicas de nota, extensão do teclado, estandardização do instrumento, e poder de sustentação do som[71]. Todavia, é preciso levar em consideração que o fortepiano é um instrumento muito diferente do piano moderno, sobretudo quanto à sua potência sonora (CLOSSON, 1947; NEWMAN, 1972, ROSENBLUM, 1988):

> "Podemos dizer que o piano, aquele que nós tocamos e ouvimos, mal chega a ser aquele do início do presente século [século XX]. Ele certamente é um instrumento *muito diferente* do instrumento que os grandes virtuosos do passado tinham à sua disposição, sobretudo do ponto de vista do volume e da riqueza sonora [...] O piano Pleyel de Chopin[72] tem muito pouco em comum com seus descendentes atuais. Seria extenuante e quase impossível detalhar todas as inovações que marcam essa estrada em direção ao instrumento ideal de teclado, inovações que são essencialmente técnicas, protegidas por milhares de patentes, as quais em sua maioria estão esquecidas e frequentemente são meras repetições da anterior, com exceção de algum pequeno detalhe de

---

[69] Por uma necessidade de delimitação do texto, não foi possível comentar em detalhe alguns aspectos importantes, como a relação do fortepiano com o cravo (por exemplo, os primeiros fortepianos tinham sonoridade e construção *mais parecida com os cravos* da época do que com os pianos), ou o uso e o sentido muito variável dos nomes dados aos instrumentos de teclado. Graças à indicação de Marcelo Fagerlande, sugere-se a seguinte leitura: Pereira, Mayra. Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro – um estudo documental e organológico. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. Dissertação de mestrado.

[70] "A susbtituição do cravo pelo pianoforte é muitas vezes verificada a partir de 1750, especialmente em obras de C.Ph.E.Bach e Quantz" (FAGERLANDE, 2011, p. 142).

[71] A comparação entre o fortepiano e o cravo, pode ter um sentido muito diferente se apenas for levado em consideração o ponto de vista de quem conhece a dinâmica e o poder de sustentação do piano moderno; poderia, assim, haver uma percepção distorcida das maneiras de pensar daquele tempo, pois na época analisada, o piano moderno *sequer* existia. Ver as duas notas anteriores.

[72] Fryderyc Chopin (1810-1849), compositor e pianista polonês, cuja obra para piano é considerada como a mais representativa da estética e da técnica romântica (SADIE, 1995).

acréscimo, usado apenas para justificar a nova patente [...][73]"(CLOSSON, 1947, p. 108, grifo nosso).

Para o autor desta pesquisa foi surpreendente encontrar um artigo de 1918 onde já se discutia a necessidade de pensar o "fortepiano moderno" como um instrumento diferente daquele que foi o sucessor imediato do cravo, um instrumento com características próprias[74] e com sua própria técnica:

> "As características dos primeiros pianos eram: mecânica leve, pequena descida da tecla, qualidade cantante delicada, pouco contraste, e volume limitado"; "Devemos aceitar o pianoforte moderno como um *novo instrumento*, e analisá-lo deste ponto de vista" (WEYMAN, 1918, p. 170, 171, grifo nosso).[75]

É preciso registrar os diferentes argumentos de que os autores lançam mão, seja para promover o uso de instrumentos antigos ou abrir mão deles. Autores como Rosen[76] não defendem um ponto de vista exclusivo; argumentam levando em conta as duas possibilidades, tocar em instrumentos antigos *e* tocar em instrumentos modernos (2000). Nesta linha argumentativa pode-se incluir também Rosenblum , quando afirma que tocar em um instrumento antigo não é garantia de autenticidade[77] (1988).

Harnoncourt alega que os instrumentos de uma época são mais adequados à performance da música dessa mesma época (1998, 1993); todavia Bilson é mais radical quando afirma que o repertório que vai de Haydn a Beethoven[78] (1770-1827), não pode ser tocado corretamente em

---

[73] "We can say that the modern piano, the piano we now play and listen to, scarcely goes back to the beginning of the present century. It is already a *very different* instrument from those which the great virtuosos of yesterday had at their disposal, especially from the point of view of volume and richness of tone [...] Chopin´s Pleyel piano had little in common with its present day descendants. It would be fatiguing, and practically impossible, to enter into the details of the innovations which mark out this road towards the ideal keyboard instrument, innovations essentially technical, protected by thousand of patents, of which the majority are already forgotten and which were often are mere repetitions of each other except in some minor detail intended to justify the patent [...]" (CLOSSON, 1947, p. 108, grifo nosso).

[74] Kerman expressa a opinião segundo a qual os instrumentos antigos fazem coisas que os modernos só podem imitar: "Ninguém que tenha ouvido a *Sonata ao Luar* ou a *Sonata em Ré Menor, Opus 31, n.º 2,* de Beethoven, bem tocadas no pianoforte jamais se sentirá inteiramente feliz ouvindo-as de novo no piano moderno. De um modo natural, fiel às suas próprias capacidades, o velho instrumento dota essa música com claridades e sensibilidades que o novo instrumento pode, no máximo, simular, de um modo que refreia de realizar suas próprias capacidades." (KERMAN, 1987, p. 300, grifo do autor).

[75] "The characteristics of the early piano were very light action, small dip of key, slight singing quality, little contrast, and limited power"; "We must accept the modern pianoforte as a new instrument, and analyze it from that point of view." (WEYMAN, 1918, p. 170, 171).

[76] Charles Rosen (1927-2012), pianista norte-americano e crítico musical. Sua grande contribuição para a literatura musical é *The Classical Style* (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012 acesso em 06-02-2012).

[77] Cardoso (2012) abordando o repertório barroco comenta que as transcrições de obras também fazem parte da história, e que os instrumentos modernos podem ser utilizados para a execução de obras de outras épocas. Também argumenta que o simples uso do instrumento antigo tem pouco efeito direto sobre o tratamento estilístico dado a obra.

[78] Mais do que um compositor, Beethoven é uma referência como um importante "herói cultural da modernidade ocidental". Para poder compreender o impacto causado por sua figura, foram destacados três itens que a história da recepção de suas obras considerou: o mito do artista como herói, a penetrante e profunda influência de sua música na música e no pensamento sobre música da época subsequente, e a perturbação provocada pelas apropriações políticas de sua música. A questão aqui abordada leva à ideia do mito: no início do século XIX, Beethoven foi amplamente creditado como a figura culminante do "triunvirato da genialidade musical: Haydn, Mozart e Beethoven", não somente posto no ponto culminante da tríade, mas também compreendido como

pianos modernos[79], pois neles a execução acarreta uma grande produção sonora que ele considera inadequada à execução de obras desses autores:

> "O piano moderno, projetado na época de Liszt e Anton Rubinstein[80] depende da produção de um som muito grande"; "Não se pode tocar muito suave e intimamente, pois o piano moderno precisa ter certa ressonância antes de poder se expressar [...] mas tampouco pode ser tocado muito forte [...] porque então o resultado é bombástico demais. O resultado inevitável num piano moderno com uma boa sonoridade é uma doçura absoluta o tempo todo [81]"(BILSON, 1980, p. 159, 161).

Bilson quer dizer que o repertório clássico sofre nos pianos modernos, pois, para tocar bem neles seria necessário usar toda a gama dinâmica do instrumento, o que seria excessivo para o que ele julga que são as nuanças dinâmicas do gosto clássico. Em sua opinião os instrumentos modernos são claramente inadequados.

Bilson também expressa que à execução em um instrumento de época deve-se somar a pesquisa em busca das intenções do compositor[82], e admira, na primeira parte do seu artigo não a riqueza sonora e sim a leveza, clareza e elegância do som desses fortepianos (BILSON, 1980).

Rosenblum comenta de maneira similar a necessidade de leveza do toque para interpretar a música do período (1770-1820 em material que ela pesquisou):

> "Pianofortistas necessitavam, sobretudo, delicadeza e leveza no toque para executar bem o novo instrumento e para interpretar a música do período. Junto com a clareza das notas, as teclas com pouca descida e os mecanismos leves geravam um veículo perfeito para o non-legato, as ligaduras curtas, a ornamentação, e as passagens rápidas ligeiras, estes, elementos tão caros à música clássica[83]" (ROSENBLUM, 1988, p. 39).

No texto supracitado o "novo instrumento" é o fortepiano que, no entender desses autores, realiza tão bem a música do período. Destaca-se ainda a ideia de que as ligaduras curtas são claramente perceptíveis e realizáveis nos fortepianos – ideia de Bilson e Rosenblum – e em ambos, seus textos, comentam como isso é importante para a música clássica, e como é difícil sua execução em pianos modernos (ROSENBLUM, 1988; BILSON, 1980), nos quais os fortes e

---

"descendente" de uma linha de gênios; assim ele é tido como possuidor de um seguro patrimônio espiritual (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012, acesso em 02-07-2012). Beethoven é o autor considerado referência nos textos de Dahlhaus e Bowen abordados na seção *1.6 A estética da recepção como ferramenta de análise na interpretação musical de obras do passado no tempo presente.*

[79] Kerman escreve sobre este assunto: "É quase impossível tocar Mozart emocionalmente num piano moderno sem que soe vulgar" (KERMAN, 1987, p. 297).

[80] Anton Rubinstein (1829-1894), compositor prolífico, regente, professor e pianista russo. É considerado um dos grandes pianistas do século XIX (SADIE, 1995).

[81] "The modern piano, designed in the time of Liszt and Anton Rubinstein depends on a large tone production"; "One cannot play very softly and intimately, because the modern piano needs to have a certain resonance before it begins to speak [...] But then one cannot play very loudly either [...] because then it is far too bombastic. The inevitable result on a modern piano with good sound is utter sweetness all the time" (BILSON, 1980, p. 159, 161).

[82] O tema "as intenções do compositor" foi discutido no Capítulo II, nas seções *1.5 A interpretação do período clássico hoje* e *1.6 A estética da recepção como ferramenta de análise na interpretação musical de obras do passado no tempo presente*, e no Capítulo III na seção *3.1.4 Aspectos gerais da primeira parte do Op. 19: "Elementos de Música"*.

[83] "Fortepianists needed, above all, delicacy and lightness of touch to play the new instrument well and to interpret the music of the period. Along with tonal clarity, the shallow key dip and light actions formed a perfect vehicle for the nonlegato, the short slurs, the ornamentation, and the fleet passage-work that are such important elements of Classic music" (ROSENBLUM, 1988, p. 39).

fortíssimos de Haydn e Mozart deveriam “conter” a refinada força e firmeza de sonoridade, sem encobrir ou mascarar as delicadas feições dessa música (ROSENBLUM, 1988) nem tampouco, as ligaduras curtas. Pode-se perfeitamente supor que a palavra “delicadeza” não explique completamente as feições da música de Mozart ou do período clássico; porém é impossível não notar como os autores que estudam esse repertório específico repetem os mesmos termos para tentar definir um tipo de qualidade na música.

Nos países onde já há uma tradição de tocar em instrumentos antigos, autores como Latcham questionam o que seria de fato um instrumento antigo. Usando o termo originalidade (“originality”), ele se pergunta se os instrumentos do fim do século XVIII e início do século XIX que tiveram sua caixa de ressonância trocada seriam de fato instrumentos antigos (LATCHAM, 1992). Ele reclama também das adaptações que tais instrumentos sofreram provocadas por uma mudança no gosto dos usuários[84]. Sob este mesmo ponto de vista podemos lembrar a ponderação de Rosenblum segundo a qual não é possível saber como os instrumentos autênticos realmente soavam quando foram feitos, pois os instrumentos originais que ainda existem tem mais de duzentos anos e sofreram restaurações (ROSENBLUM, 1988).

Sobre a pesquisa de instrumentos antigos Maunder, ao abordar o repertório para piano solo de Mozart, preocupa-se em estabelecer quais peças teriam sido compostas para cravo ou quais teriam sido compostas para o fortepiano, ao mesmo tempo, informando que o próprio Mozart teria executado no cravo peças feitas para o fortepiano. Em seu artigo, Maunder não se interessa pela execução deste repertório no piano moderno, pois no caso de Mozart, “o único instrumento de teclado relevante é o fortepiano vienense[85]” (MAUNDER, 1992, p. 207).

Não que o interesse, pesquisa e estudo da execução em instrumentos antigos não seja relevante, mas a pesquisa histórica não pode deixar de considerar que na atualidade este repertório é frequentemente tocado em pianos modernos. A pesquisa de questões históricas pode ajudar, oferecendo novas ideias e criando inquietações a serem abordadas *inclusive* em instrumentos modernos.

Filipe de Sousa comenta que quase todas as obras para piano de Bomtempo devem ter sido compostas para o modelo de piano de seis oitavas[86]: “New Patent/Muzio Clementi & Co/Cheapside London”, aparecido no mercado por volta de 1810 (SOUSA, 1980, p. viii). Esse

[84] Como por exemplo, os tambores (“drums”) e sinos (“bells") que foram retirados de alguns dos primeiros pianos fabricados em Viena por Ferdinand Hofmann (1756/1762?-1829) porque em determinado momento tambores e sinos já estavam “fora de moda” (“went out of fashion”), (LATCHAM, 1992, p. 53).

[85] “The only relevant (stringed) keyboard is the Viennese fortepiano” (MAUNDER, 1992, p. 207).

[86] Bomtempo escreve a respeito de um instrumento de seis oitavas no seu método: “Extensão do teclado de hum Piano-Forte a Seis Oitavas”, registrando na pauta as notas das seis oitavas (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 30).

instrumento, que tem características específicas próprias e uma data de origem, não pode ser tomado como a única possibilidade de instrumentação correta para uma execução informada.

Sobre tocar em instrumentos antigos é oportuno citar algumas considerações com as quais qualquer pianista acostumado a tocar em instrumentos modernos poderá se beneficiar, caso resolva enfrentar um fortepiano original ou reconstruído:

1. É necessário certo tempo para se acostumar ao instrumento que não se domina:

> "Só quando se adquire técnica e experiência num instrumento é que este revela seus segredos sonoros mais sutis"; os mecanismos de interpretação "são todos [...] entendidos pelos dedos[87]" (KERMAN, 1987, p. 298; BILSON, 1980).

2. A interpretação histórica não é avessa à expressão: "Uma lição ensinada pela história [...] é que toda música é expressiva" (KERMAN, 1987, p. 297).
3. "A intuição é essencial para a recriação de um estilo de *performance* histórica [...] pois[,] a pesquisa musicológica não pode fornecer isso por si mesma"[88], (KERMAN, 1987, p. 281, grifo do autor).
4. É importante lembrar que a ideia de que o intérprete tem uma personalidade que é acrescentada à obra, era divulgada no século XVIII (RITTERMAN, 2009, p. 8).

Compete indicar que o título desta seção "*O piano moderno versus o fortepiano do séc. XVIII*" pode ser enganoso ou redutor, pois na verdade houve vários tipos de fortepianos[89]. Quando se usa a palavra "fortepiano" é indispensável não esquecer que naquele período (final do século XVIII e início do XIX) havia uma variedade de instrumentos de teclado distintos que podiam assumir a função do fortepiano. Por exemplo, os pianos tangentes[90], amplamente usados

[87] Da curta experiência do autor desta pesquisa em relação a peças do período clássico executadas em fortepianos: é preciso lembrar que, no confronto com peças do período clássico em instrumentos modernos, são sentidas várias dificuldades, entre elas o volume e a clareza na abordagem de certo tipo de escrita na região grave do piano. Acordes cheios em posição fechada, em um instrumento moderno e naquela região, tendem a soar fora de contexto por excesso de volume ou falta de clareza, por causa da grande potência sonora dos instrumentos atuais. A execução fica ainda mais comprometida quando o piano moderno está sendo usado com outro instrumento, e é sentida a necessidade de ajustar seu volume a este último. O fato de tocar em fortepianos apresenta ao executante outras questões, como a menor resistência das teclas, a variação da tessitura para cada tipo de instrumento, a reverberação diferente do pedal, o acionamento do pedal pelos joelhos, menor variedade de dinâmicas, menor projeção sonora, etc. Também, qualquer pianista que resolva lidar pianofortes deverá aprender a afinar e a trocar as cordas do seu instrumento, além de resolver pequenos problemas mecânicos. A adaptação ao instrumento (fortepiano) requer tempo.

[88] "A 'intuição' que um intérprete ou executante traz para a música pode ser desmistificada [...] pelo menos na medida em que identificar duas áreas de sua aplicação [...] uma das áreas é a percepção deles sobre a música que estão tocando [...] e a outra é o próprio amálgama pessoal de escolha deles, a partir do estoque de técnicas interpretativas de que dispõem em sua própria tradição de *performance*" (KERMAN, 1987, p. 282-283). Evidentemente Kerman também se deu ao trabalho de escrever que "a ideia de que o executante deve usar a música como veículo para expressar sua própria personalidade pode [...] ser hoje 'intelectualmente desacreditada'" (p. 281), ou seja, a intuição cabe dentro de um contexto de pesquisa e conhecimento das obras a serem tocadas.

[89] Na seção *3.1.1 Os métodos para fortepiano no final do século XVIII e início do século XIX*, será comentada a mudança de pensamento que ocorreu na sociedade de forma paralela às mudanças no piano.

[90] "No Tangentenflügel, as peças de madeira (tangentes) deslizam livremente para golpearem as cordas. Essas peças de madeira assemelham-se mais a saltarelos do cravo que a martelos articulados ou pivotados, tal como na invenção de Cristofori" (PERSONE, 2009, p. 23).

na Europa entre 1750 e 1830, foram instrumentos que tiveram sucesso quanto ao objetivo principal de manter a sonoridade rica e brilhante do cravo, e ao mesmo tempo, podiam fazer nuanças de dinâmica. Seu som é distinto do som do fortepiano de 1780 e 1790 (PERSONE, 2009). Havia os "square pianos"[91], relevantes, sobretudo na Inglaterra, onde conviveram por mais de cem anos com o piano de cauda ("*grand*") e os pianos de armário ("*upright piano*"), (CLOSSON, 1947, p. 82). Uma característica curiosa de alguns desses instrumentos do início do século XIX é que possuíam múltiplos pedais, com os quais eram criados vários tipos de efeitos de timbre[92]. Incumbe lembrar que havia diferenças de mecânica entre os fortepianos ingleses[93] e vienenses[94] (NEWMAN, 1972; ROSENBLUM, 1988) já discutidas por outros autores.

Conclui-se que não é produtivo pensar que a pesquisa de instrumentos e ideias de um determinado período histórico venha a significar que estes instrumentos e ideias se imponham como uma obrigação única e excludente[95].

1.5 A interpretação do repertório do período clássico hoje

Segundo Janet Ritterman, a atenção dada a questões de interpretação é uma característica marcante dos tratados mais influentes que começaram a proliferar na segunda metade do século

---

[91] Sobre os "square pianos": "Seu som foi melhorado, o teclado atingiu seis oitavas, a moldura de madeira foi gradualmente reforçada pela adição de apoios de metal, até passar a ser inteiramente de metal [...]"; "The tone was improved, the keyboard extended to six octaves, the wooden frame was gradually strenghened by the addition of metal braces, until a complete iron frame [...]" (CLOSSON, 1947, p. 84). Existem outros tipos de piano cujo registro não é necessário neste estudo; para maiores informações, ver principalmente os textos de Rosenblum (1988), Closson (1947) e Latcham (1992, 1998), Maunder (1992).

[92] "Se usavam os "pedais de fagote", os quais baixavam sobre as cordas papel ou pergaminho em formato de espiral produzindo um som ruidoso; o "pedal de alaúde" – indicado pelo sinal Δ – o qual abafava as cordas com uma faixa de feltro [...]; o "pedal turco" dispunha de pequenos sinos, varetas de metal, um tambor militar e um registro de baixo em miniatura. Esses variados registros eram manipulados pelas mãos, como os do cravo, depois foram acionados pelos pedais de joelho e finalmente pelos pedais nos pés"; "There were "basoon" pedals which lowered on to the strings a spiral of parchment or paper causing a pattering sound; a "lute" pedal – indicated by the sign Δ - which muted the strings by means of a strip of felt [...]; a "Turkish" pedal which sounded little Bells, metallic rods, a side drum and a miniature bass register. These various stops were originally worked by hand registers, like stops of the harpischord, later by knee-pedals and finally by foot-pedals" CLOSSON, 1947, p. 84).

[93] "Stossmechanik" (PERSONE, 2009, p. 30).

[94] "Prellmechanik, dos anos 1790" (PERSONE, 2009, p. 28).

[95] "Se os puristas de nossos dias sempre impuserem suas vontades, e a música de Bach se restringir inteiramente aos instrumentos do início do século XVIII, a história da música do século XIX será em grande parte ininteligível" (ROSEN, 2000, p. 482). Com este pensamento, Rosen abarca duas questões: primeira, no século XIX se executava Bach no instrumento *"errado"* – o piano –, e isto faz parte da história; e segunda, o interesse por descobrir valores e conceitos do passado não significa que devemos ser castrados por estes, ou seja, mesmo sabendo que um determinado repertório foi feito para o cravo ou então para o fortepiano, cabe sempre perguntar se este repertório irá funcionar em um piano moderno, por exemplo.

XVIII, quando surgem os tratados de Quantz[96], C.P.E. Bach[97] e Leopold Mozart[98], que cobrem questões da prática do período, entre as quais se destacam a compreensão da música como linguagem e a noção de que o executante tem que mover os sentimentos da plateia[99] (LAWSON, 2002; RITTERMAN, 2009; ROSENBLUM, 1988).

Também se destaca que no século XVIII os escritos dos tecladistas recomendam aos instrumentistas ouvir os cantores experimentados para poder entender a música, embora o interesse não estivesse na assimilação do ligado da voz, mas no efeito de declamação, de discurso de acordo com as leis da retórica[100], efeito que deveria ser imitado pelos instrumentistas (ROSENBLUM, 1988).

Também, Clementi, Field, Dussek[101], Cramer e Pinto[102] foram associados à "Escola de Pianoforte de Londres"[103], um grupo de compositores-pianistas aos quais é atribuído o desenvolvimento do "estilo cantabile[104]", estilo também associado aos pianos ingleses e a sua maior facilidade para produzir uma sonoridade *legato* (ROSENBLUM, 1988, p. 46): naquele momento, a capacidade dinâmica, o *legato* e o *cantabile* tornavam o som do fortepiano mais expressivo do que o som do cravo.

Apesar da existência de escolas nacionais, a maior parte das análises sobre estilo e interpretação encontradas nos tratados oitocentistas apresentavam um panorama geralmente semelhante a respeito das características essenciais da performance expressiva[105] e da posição

---

[96] Johann Joachim Quantz, (1697-1773) flautista alemão, compositor, escritor e fabricante de instrumentos, o tratado comentado é o seu método para flauta, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, publicado em Berlin em 1752 (SADIE, 1995).

[97] Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), foi o compositor mais importante da Alemanha protestante na segunda metade do século XVIII, tendo desfrutado de ampla admiração e reconhecimento como professor e compositor de peças para teclado. Seu tratado para teclado, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, foi publicado em Berlin em duas partes: em 1753 e 1787 (SADIE, 1995).

[98] (Johann Georg) Leopold Mozart (1719-1787), compositor, violinista e teorista; seu tratado para violino *Versuch einer gründlichen Violinschule*, foi publicado em Augsburg em duas partes: 1756 e 1769–70 (SADIE, 1995).

[99] Estas duas características, a música como linguagem e a teoria dos afetos, são influência do barroco sobre os autores do século XVIII, e no caso do período barroco estão associadas à retórica (ROSENBLUM, 1988).

[100] O pensamento da época pode ser notado em crítica anônima a Cramer em 1823, pois o toque de Cramer é elogiado porque ele faz o instrumento "falar" (apud ROSENBLUM, 1988, p. 16).

[101] Jan Ladislav Dussek (1760-1812), pianista e compositor oriundo da Checoslováquia, que, além de compor sonatas, música de câmara e concertos para piano, escreveu um método, *Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord* publicado em Londres em 1796 (SADIE, 1995).

[102] George Frederick Pinto (1785-1806), pianista, violinista e compositor inglês, teria tocado com John Field, que foi seu amigo, e também teria participado do ressurgimento do interesse pela música de Bach (ca. 1800) na Inglaterra (SADIE, 1995.)

[103] "London Pianoforte School" (ROSENBLUM, 1988, p. 46). Este grupo se destaca porque, como já foi comentado, Clementi, Field e Cramer teriam tido algum tipo de influência em Bomtempo (1988).

[104] É algo obvio de se notar, mas pode passar despercebido: *cantabile* quer dizer "*em estilo cantado*"; "in a singing style", começou a ser utilizado como indicação de tempo e de expressão no início do século XVIII (SADIE, 1995).

[105] "O processo pelo qual uma personagem musical ímpar atua sobre a música a fim de revelar sua substância, conteúdo ou significado. A *performance* [...] pode ser encarada como uma forma de crítica" (KERMAN, 1987, p. 271). Neste ponto entende-se que o esforço de crítica do intérprete começa com a escolha do repertório e prossegue

central da contribuição do intérprete para sua consecução, temática neles constante e entendida como dependente da habilidade do executante de imprimir a sua individualidade na execução (RITTERMAN, 2009). Entretanto, esperava-se que os executantes introduzissem suas próprias ideias na música, embora uma atenção considerável fosse dada pelos comentaristas oitocentistas à importância de serem bem medidas as flutuações ou alterações de andamento realizadas pelos executantes. Por exemplo, no final do seu método, Hummel[106] ilustra tal cuidado com longos excertos do seu concerto para piano Op. 85, indicando na partitura o grau de controle esperado em relação às alterações da agógica.

Também dedicado exclusivamente à execução com expressividade, o terceiro volume da Escola de Czerny inclui um capitulo sobre o emprego elegante de *ritardandos* e *accelerandos* (RITTERMAN, 2009). A esse respeito Ritterman reitera que havia a exigência de alterar ritmos ou notas de um original, para embelezar a música, o que, segundo os mesmos comentaristas, deveria ser feito com bom gosto. A propósito deste último ponto, havia intérpretes que discordavam de tais práticas, sendo este o caso de Clara Schumann, para quem, nas palavras de Hanslick, "a subordinação artística de sua personalidade às intenções do compositor era um princípio" (RITTERMAN, 2009, p. 9).

Outro aspecto diz relação a modificar as ideias do compositor; sobre isso Harnoncourt tem a seguinte opinião:

> "jamais passaria por suas cabeças [os intérpretes do século XIX] executar uma peça do passado de acordo com o que teria sido imaginado pelo compositor. Se por um motivo qualquer se desejasse alguma interpretação, a obra era radicalmente modernizada" (apud NATTIEZ, 2005, p. 168).

Harnoncourt está destacando a capacidade dos intérpretes do século XIX de "modernizarem" as peças de épocas passadas, conceito muito distinto do proposto pela música historicamente informada; além disso, esse conceito é distinto daquele segundo o qual o intérprete do século XIX entende que pode acrescentar algo a obra, porém respeitando as convenções de estilo, diferença que Harnoncourt percebe (HARNONCOURT, 1998).

Nattiez comentando essa afirmação de Harnoncourt escreve que não se deve pensar na interpretação como certa ou errada, mas como capaz de encontrar sua força de persuasão, pois mesmo que o artista cometa erros, deve ter a habilidade de comover o ouvinte (NATTIEZ, 2005).

---

até a execução, passando pelas questões técnicas e expressivas. Sua contribuição pessoal é essencial. Rosenblum escreve que os textos do período clássico compartilham a ideia de que "a performance expressiva é o resultado da atenção aos detalhes"; "expressive performance is the result of attention to detail" (ROSENBLUM, 1988, p. xxv).

[106] Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), pianista, compositor, professor e regente austríaco. No seu tempo foi considerado um dos mais importantes compositores da Europa, talvez o maior pianista europeu. Seu tratado para teclado *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel*, foi publicado em Viena entre 1822–5 (SADIE, 1995).

No que diz respeito à fidelidade à partitura, Lawson sustenta que a partitura age como memória e documento, permitindo a disseminação das obras musicais; recomenda, porém, uma relação mais distante[107] entre o compositor e o intérprete. Ainda assim, Lawson comenta o fato de ser permitido ao intérprete, no passado, fazer arranjos ou simplesmente desobedecer aos textos originais que deviam ser corrigidos. Atualmente este tipo de abordagem é controversa; o que se deseja é recuperar o som original do repertório antigo, o que mostra uma nova relação com o passado.

Mas é importante notar que a partitura não é música; música é o resultado da execução de uma determinada partitura por um especialista. Bowen consegue expressar-se claramente quando escreve que platéias não têm contato com partituras, mas com execuções; como consequência disso, o estudo da tradição de interpretações é o estudo da obra musical (BOWEN, 2001). Analisar apenas as partituras como se elas substituíssem a obra musical parece inadequado.

Lawson também enuncia que no século XIX era necessário que o intérprete soubesse improvisar e que as partituras fossem ajustadas para cada ocasião, como fazem hoje alguns autores de música popular, adaptando suas músicas para cada temporada (LAWSON, 2002). Assim, entre outros exemplos, transcreviam músicas de teclado para orquestra[108]. Acresce que, no caso do século XVIII, os tecladistas deviam saber improvisar para poder fazer o acompanhamento do baixo contínuo (LAWSON, 2002).

Newman também comenta a prática de improvisar cadenzas em alguns pontos das obras tocadas, e mesmo que essa questão esteja principalmente associada ao concerto, essa prática também acontecia nas sonatas, e ele cita como exemplos destas sonatas as de Haydn e Clementi (NEWMAN, 1972). O intérprete atual deve fazer um esforço não somente em ler o texto musical como está na partitura, mas quando for o caso, deve ser capaz de improvisar de acordo com a obra musical executada[109]. Deve-se lembrar que a necessidade do improviso como habilidade do instrumentista surge com as primeiras obras para tecla das quais se tem conhecimento, ou seja, a improvisação é uma técnica anterior ao surgimento das práticas do período clássico ou do final do barroco:

---

[107] Lawson propõe uma "relação mais distante" no sentido de desobediência ao autor e/ou à partitura; seu argumento é o de que no século XIX o intérprete tinha mais espaço para improvisar, as partituras podiam ser adaptadas para cada situação (LAWSON, 2002).

[108] Estas práticas também foram notadas na obra de Bomtempo e foram comentadas na seção *3.3 A pesquisa de práticas musicais decorrentes do estudo da obra de Bomtempo*.

[109] Este assunto será relacionado aos *Trinta Prelúdios* do *Elementos* de Bomtempo discutido na seção *3.2.8 A improvisação como prática de interpretação no piano.*

> “A notação musical para tecla, nos seus inícios [...] é música improvisada, cuja transcrição feita depois possui objetivos didáticos, ou seja, é uma instrução para a improvisação, que aconselha exemplos bem feitos, para serem tomados como modelo”[110] (SCHMITT, 2011, p. 121).

Duncan Druce (apud RITTERMAN, 2009) informa outro aspecto semelhante quando comenta que era obrigação do músico de então conceber uma resposta pessoal para a obra, e que a conformidade aos pormenores da partitura criaria uma falsa segurança diante dos desafios da crítica, ao eximir o intérprete de contribuir com sua parte da realização. Portanto, conclui-se das elaborações de Ritterman e Lawson, que as ideias do compositor devem ser complementadas necessariamente pela contribuição dos intérpretes.

Para finalizar esta seção faz-se referência a ideias de Bowen: afirma ele que as questões da interpretação aprofundam a consciência do executante quanto à existência de outros estilos, e que convenções de interpretação são apenas isto: convenções (BOWEN, 2001; ROSENBLUM, 1988). As platéias têm contato com as obras através das execuções e não através das partituras; é o intérprete quem tem contato com as obras também através das partituras. A música é aquilo que o executante cria em uma apresentação, não o documento pelo qual foi registrada determinada obra; além disso, a notação nunca é capaz de dar toda a informação para sua execução (ROSENBLUM, 1988).

Desta forma, ao tocar em um estilo antigo, é preciso apreender a paleta de recursos expressivos. Os autores do século XVIII faziam referência ao “bom gosto” que o intérprete deveria ter (ROSENBLUM, 1988, p. 71), não sendo suficiente executar notas, ritmos, fraseados e outros sinais com precisão, existe algo problemático de ser descrito: a *maneira* de tocar uma determinada obra, maneira para a qual as descrições da partitura são sempre insuficientes, e tão mais difíceis de notar quanto mais limitado é o contato do intérprete com o estilo de um autor ou período. Não é possível simplesmente tentar recriar um estilo sem conhecer suas convenções expressivas, e os recursos que acrescentam possibilidades de inovação individual (BOWEN, 2001; ROSENBLUM, 1988). A execução é uma interpretação.

Bowen chama a atenção para o fato dos especialistas que tratam do século XVIII percorrem apenas a metade do caminho nas suas pesquisas, isso porque os ditos especialistas buscam as edições originais, os textos de estudo em busca da teoria e da prática musical do período, sem atentar para o modo de pensar daquele tempo. Perceber a função compositor-intérprete permite atribuir outras competências ao executante atual (BOWEN, 2001), como por exemplo, completar partituras que estão perdidas ou incompletas, adaptar determinadas obras a

---

[110] “La notación musical para tecla, en sus inicios [...] es música improvisada, cuya transcripción posterior persigue intenciones didácticas, es decir, se trata de una instrucción para la improvisación, que aconseja ejemplos bien logrados, para tomarlos como modelo” (SCHMITT, 2011, p. 121).

situações específicas, transcreve-las para outros instrumentos, ornamentar ou improvisar pequenas *cadenzas* quando necessário, etc.

Na seção seguinte será abordada uma temática que não foi percebida nos debates dos autores que discutem a música historicamente informada e que, além disso, não existia em textos no século XVIII ou XIX: a estética da recepção foi incluída nesta dissertação como componente da revisão da literatura que envolve a interpretação do repertório do passado na atualidade.

1.6 A estética da recepção como ferramenta de análise na interpretação musical de obras do passado no tempo presente

1.6.1 Introdução

A estética da recepção[111] surge como corpo de conceitos na área da literatura no final dos anos sessenta do século XX, originalmente através de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss[112]. A estética da recepção aparece como uma alternativa que se propõe a ser um estudo completo da literatura, essa entendida como "[...] as relações circulares entre os elementos que a moldam, o produtor, o produto e o consumidor[113]". Na estética da recepção o autor é interpretado como leitor: "leitor de literatura, da sociedade, de sua vida, de seu tempo e sua cultura, herdada e em vias de transformação[114]" (GONZÁLES-RUBIO, 2004, p. 1), e "converte a figura do receptor em co-criador" (PLAZA, 2000, p. 26).

Diferentemente do supra dito, Plaza pondera que o tema "recepção" percorre todo o século XX e cita autores de outras áreas, que não da literatura: "M. Duchamp já afirmara que 'é o espectador que faz a obra'" e "P. Válery [escrevia]: 'Não há um verdadeiro sentido para um texto'" (PLAZA, 2000, p. 23, 24). Igualmente, no entender de Plaza o deslocamento das funções instauradoras (a poética do artista) para as funções da sensibilidade receptora (estética) "produz no meio artístico uma grande confusão conceitual caracterizada, ainda, pela mistura e hibridação de gêneros, poéticas e atitudes artísticas[115]" (PLAZA, 2000, p. 23).

---

[111] De modo geral, costuma ser chamada de "teoria" (Teoria de la Recepción) nos textos em espanhol que foram consultados, e de "estética" (Estética da Recepção) nos textos em português.

[112] Hans Robert Jauss, *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus, 1986; Wolfgang Iser, *El Acto de Leer*. Madrid: Taurus, 1987; Hans Georg Gadamer. *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996.

[113] "[...] las relaciones circulares entre los elementos que la conforman: el productor, el producto y el consumidor" (GONZÁLES-RUBIO, 2004, p.1).

[114] "Lector de literatura, de la sociedad, de su vida, de su época y de la cultura, heredada y em vías de transformación" (GONZÁLES-RUBIO, 2004, p.1).

[115] Neste artigo o autor pretende pensar a arte interativa no contexto das Novas Tecnologias da Informação, e por causa disso recorre a uma pequena síntese na história recente da arte; "à vista da expansão das noções de arte, de

Para fazer referência às questões da recepção se usam outros termos, como, por exemplo, “intertextualidade[116]”:

> “Para Mikhail Bakhtin, a primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas. O ‘inacabamento de princípio’ e a ‘abertura dialógica são sinônimos’. O conceito bakhtiniano de ‘intertextualidade’ que estende o dialogismo à literatura e a todas as artes (intervisualidade, intermusicalidade, intersemioticidade)[,] prenuncia *avant la lettre* o conceito de hipertexto [...]” (PLAZA, 2000, p. 24, grifo do autor). “O conceito de intertextualidade deriva do pensamento segundo o qual a obra literária seria um texto cuja riqueza de significado é o resultado de sua posição em uma rede potencialmente infinita de outros textos. Na sua forma radical, a intertextualidade pode ser considerada a condição fundamental da literatura, do discurso ou de toda *escritura*[117]” (DERRIDA apud HATTEN, 1994, p. 1, grifo do autor).

Além disso, a teoria da obra aberta (Umberto Eco) se relaciona com a recepção, e nela a arte é definida como “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante” (apud PLAZA, 2000, p. 25). No artigo de Plaza[118] percebe-se que existem vários autores que tratam das questões da estética da recepção, e alguns elaboram ideias que não são percebidas claramente como relacionadas a ela. Para esta pesquisa foram selecionados Roland Barthes[119] e Carl Dahlhaus[120] para dialogar com o tema na área da música.

---

criação e também de estética”, visa ainda verificar três tipos de “abertura” para poder situar a relação homem-máquina no último estágio deste processo, onde cada vez mais o receptor é convidado a participar dos atos de criação (PLAZA, 2000, p. 23). O autor não diz, porém se deduz que a “confusão conceitual” diz respeito ao fato de cada autor ou grupo de autores proporem explicações ou produtos diferentes para as mesmas situações, situações essas que são cada vez mais diversas entre si.

[116] Termo usado pelo grupo de Roland Barthes, “intertextualidade” teria sido cunhado nos anos 70 por Julia Kristeva, crítica literária (MARCO, 2006).

[117] “El concepto de intertextualidad se deriva de la concepción de la obra literaria como texto cuja riqueza de significado resulta de su posición en una red potencialmente infinita de otros textos. En su forma radical, la intertextualidad puede ser considerada una condición fundamental de la literatura, del discurso, o de toda la *escritura*” (HATTEN, 1994, p. 1, grifo do autor).

[118] PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: Autor – Obra – Recepção. In: *Cadernos da Pós-Graduação.* Ano 4 – Volume 4 – Nº. 1 – 2000. Instituto das Artes / Unicamp. Campinas. SP. pp. 23-39.

[119] Roland Barthes "situa-se numa práxis intelectual de difícil classificação, absorvendo as principais correntes de pensamento de sua época sem, contudo, deixar-se rotular como representante de alguma linha de pensamento específica. Suas influências mais importantes são: o marxismo, sobretudo através do teatro de Brecht; a psicanálise freudiana e lacaniana; e a lingüística de Saussure, que rendeu a Barthes os seus empreendimentos semiológicos, influenciados também pelo estruturalismo de Lévi-Strauss”. Destaca-se que “para Barthes, a significação é o fenômeno humano que permite olhar o mundo por uma perspectiva desprovida de qualquer metafísica, seja religiosa ou científica. Para alcançar uma postura verdadeiramente crítica e amorosa em relação a sua própria cultura, assim como ao que está para além dela, o autor necessita despir-se da herança milenar de uma metafísica primeiramente calcada em Deus e modernamente em preceitos científicos. Trabalhar com o fenômeno da significação – aquilo que não é dado nem como divino nem como cientificamente natural, mas que ao mesmo tempo possibilita o homem e a cultura – seria uma possibilidade de fazê-lo. (RAMALHO, 2003, p. 133, 134).

[120] Carl Dahlhaus (1928-1989), “musicólogo e professor de História da Música [...] Inicialmente acumulou experiência relevante como dramaturgo e jornalista, após o que se voltou para a pesquisa em música nas áreas de Estética e da Teoria da Música, dedicando a elas o mais longo período da sua vida” (MERHY, 2007, p. 9).

1.6.2 Roland Barthes e a morte do autor

O texto de Roland Barthes sobre a morte do autor é uma crítica claramente vinculada ao universo teórico da literatura; no entanto, os princípios por ele apresentados podem contribuir para a interpretação musical. Para Barthes, existem duas ideias fundamentais para compreender sua proposta: a primeira é a des-leitura feita sobre os conceitos de originalidade e de autor. O autor não cria no vazio, ele reutiliza o material existente. Barthes aborda essa questão contrapondo a ideia de "texto" à ideia de autor:

> "A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve" (BARTHES, 2004, p. 57); "Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico [...], mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. [...] o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apóie em apenas uma delas" (BARTHES, 2004, p. 62).

Nota-se que a percepção comum dos termos "originalidade" e "autor" é questionada, embora continuem a ser usados com sentido modificado. Destaca-se uma segunda contribuição de Barthes – a noção do "leitor":

> "O leitor, jamais a crítica clássica se ocupou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve [...] sabemos que para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor" (BARTHES, 2004, p. 64).

Contudo, é possível assinalar que a expressão usada por Barthes, "a morte do autor", não convence. Porque, mesmo aceitando que o autor esteja usando uma teia intocável de pensamentos e sentimentos assimilados de forma não acessível ao leitor, ele continua tendo uma identidade única e não repetível, pois não existem autores que se expressem da mesma maneira. Cada autor – mesmo no sentido que Barthes quer lhe dar – terá um modo único, que poderá ser distinguido de qualquer outro. Desta forma, se a figura do autor está morta porque não se acredita mais nela como um "criador absoluto", ainda assim se notam e se apreciam as diferenças entre um autor e outro, e essas diferenças, mesmo que possam ser consideradas ínfimas, são a expressão direta da existência do "autor".

Em relação às práticas interpretativas o que perturba, como corolário do pensamento de Barthes, é a situação em que ficam "as intenções do compositor". Somente é possível encontrá-las em uma partitura porque a crença no autor já existe e está norteando a interpretação. Essa questão é mais complicada de se abordar, uma vez que a partitura não explicita as intenções do compositor, como registra mínimas e semínimas. No entanto, os intérpretes de música erudita

parecem estar acostumados a pensar em termos de "intenções do compositor", uma figura conceitual cujo lugar e valor parecem nunca ter sido questionados[121].

A busca das intenções do compositor na partitura deverá então levar em conta que sua escritura é um composto, uma mistura de ideias onde "foge nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade" (BARTHES, 2004, p. 57). O intérprete como um filólogo musical, não poderá mais crer que o autor escreveu no vazio, no vácuo, como no mito do Gênese, em que, sem ter nada, o criador fez tudo. Este autor-que-não-é-criador[122] está no meio musical, do qual recebe recuada e continuamente os sinais que irá mesclar e confundir para fazer "sua obra", a qual não será dele propriamente, pois esse autor não assume de onde tira suas ideias, sentimentos, valores, sistemas e técnicas de composição, só para citar alguns. O compositor do século XIX, por exemplo, escreve suas músicas dentro de um sistema musical, o tonal, que ele não inventou. Então, Barthes está dizendo que o criador concebe "suas ideias" usando ideias dos outros! Deste modo, compreende-se perfeitamente que sua figura deva ser questionada.

O que o intérprete pode ganhar com isto é flexibilidade[123] na maneira de abordar o texto. Ele não pode mais, rigidamente, ler nos textos intenções que podem ser claramente desmentidas pelo material que o próprio autor está usando. Esclarecendo, se em um momento de raiva alguém ofende seu colega, e depois diz "mas minha intenção não foi essa", a ofensa fica, apesar da falta de intencionalidade do autor. Barthes, ao questionar a autoridade do autor, está simplesmente dizendo que um texto pode dizer algo mais, algo menos, ou talvez algo diferente[124] das intenções do autor, porque o autor não é onisciente, ele se equivoca, usa imagens, textos, símbolos, pensamentos que não são dele e os transforma para fazer seu texto. Entende-se, assim, que o intérprete pode ter mais espaço para analisar determinado texto musical, texto esse "limitado, marcado por precariedades"[125] (ADORNO apud KUEHN, 2005, p. 92).

---

[121] Estas ideias também foram tratadas na seção *1.2 A contribuição da história para a musicologia, 1.3 Críticas ao conceito de autenticidade* e na seção *3.1.4 Aspectos gerais da segunda parte do Op. 19: Elementos de Música.*

[122] Expressão de Barthes.

[123] Foi utilizada a palavra flexibilidade porque não se encontrou outra; no entanto, seu uso não quer dizer que o intérprete pode fazer qualquer coisa. A compreensão do texto e da interpretação como limitados por determinações históricas, sociais ou culturais significa que existe a necessidade de fazer escolhas, escolhas às quais não é razoável atribuir um significado universalmente válido, ou um caráter de verdade. As escolhas, evidentemente, poderiam ser feitas utilizando diversos tipos de conhecimento. Este assunto também se relaciona com a crítica ao conceito de autenticidade e com a crítica à análise de essência de Bourdieu.

[124] Por omissão, acréscimo ou distorção, qualquer texto – não somente o musical – é passível de conter os mais variados tipos de problemas: erros de edição, mudança do sentido dos termos empregados (tradução, passagem do tempo), lapso de escrita. Também podem existir documentos adicionais que podem ajudar a corrigir ou adulterar um texto, como por exemplo, a correspondência onde o compositor expressa uma mudança de opinião.

[125] Este assunto se relaciona com a discussão da seção *1.3 Críticas ao conceito de autenticidade.*

1.6.3 A crítica de Dahlhaus à estética da recepção[126]

O conceito de obra autônoma[127] de Dahlhaus não é compatível com as ideias da estética da recepção, pois, segundo ele, o conceito de obra autônoma é "indiscutivelmente mais adequado para toda a música europeia da época moderna" (apud DIAZ, 2011, p. 3) e acrescenta:

> "a obra musical, que o ouvinte recebe 'como modelo', é uma forma legítima de existência, não é um *modus* deficiente[128], do 'processo musical', fundado numa abstração" (DAHLHAUS, 1997, p. 15).

Díaz comenta que, embora não descarte a utilidade das ideias da estética da recepção, Dahlhaus julga que essas devem funcionar submissas ao conceito de obra autônoma:

> "No entanto, tudo isto sob a premissa de não eliminar o conceito de obra e o conceito de interpretação autêntica segundo as intenções do compositor, pelo menos em tudo o que diz respeito à música europeia da Idade Moderna[129]" (DÍAZ, 2011, p. 4).

Pode-se notar a insistência de Dahlhaus em outros textos:

> "A história da música no século XIX, diferentemente daquela do século XV ou XVI, ainda é vista basicamente como a história de seus heróis – os 'grandes mestres[130]', os compositores das obras que constituem o 'cânone' – porém simplesmente condenar esta ênfase unilateral como arbitrária não pode nos levar muito longe[131]" (DAHLHAUS, 1980, p. 2);
> "Ninguém pode negar o facto de que o princípio da autonomia se impôs na música artificial[132] por volta de 1800 e, em certos gêneros musicais, mesmo mais cedo" (apud CARVALHO, 1989, p. 13).; "o conceito de obra é a categoria central da música [133]" (DAHLHAUS, 1997, p. 14).

---

[126] Esta seção foi elaborada a partir dos artigos de Díaz e Merhy, por sua vez escritos para comentar o estudo do livro *Fundamentos de la história de la música* de Dahlhaus. Díaz opõe-se à ideia de que Dahlhaus seria o principal representante da estética da recepção (DÍAZ, 2011), e Merhy se incomoda com os estudos em história da música que não dão conta de articular contatos fundamentados com outras áreas do saber humano (MERHY, 2007).

[127] "Ele [Dahlhaus] detalha sua visão de História da Música propondo que obras musicais não sejam tomadas como simples documentos, mas como objetos individuais com uma presença estética [...]. Para defender o conceito de "obra" contra o conceito de "evento" ele argumenta em termos aristotélicos[,] que o material da história da música não é a *práxis*, a ação social, mas a *poiesis*, a criação das formas" (MERHY, 2007, p. 10).

[128] Ou seja, um evento, dependente de todas as vicissitudes da história.

[129] "Pero todo ello siempre bajo la premisa de no eliminar el concepto de obra y el de interpretación auténtica conforme a la intención del compositor, cuando menos en todo lo que se refiera a la música europea de la Edad Moderna" (DÍAZ, 2011, p. 4). Esta forma de pensar foi questionada na seção *1.3 Críticas ao conceito de autenticidade* e uma perspectiva distinta foi mostrada na seção *1.2 A contribuição da história para a musicologia.*

[130] "O cerne da 'religião estética' do século XIX foi o culto ao gênio"; "The heart of the 'aesthetic religion' of the nineteenth century was the cult of genius" (DAHLHAUS, 1980, p. 2). A questão é reconhecer e ler as ideias do passado, para poder usá-las e questioná-las.

[131] "The history of music in the nineteenth century, unlike that of the fiftheenth or sixteenth, is still seen primarily as the history of its heroes – the 'great masters', the composers of the works which constitute the "canon" – but simply to condemn the one-side emphasis as arbitrary does not take us much further" (DAHLHAUS, 1980, p. 2).

[132] A música artificial é diferente daquela que tem uma função, é outro nome para fazer referência à autonomia estética: "a pretensão da música artificial é ser ouvida por si mesma"; "la pretensión de la música artificial es el ser escuchada por sí misma" (DAHLHAUS, 1997, p. 178).

[133] "El concepto de obra es la categoria central de la música" (DAHLHAUS, 1997, p. 14). Este tipo de argumentação pode ser encontrado como elemento orientador da crítica musical, como por exemplo em *El estilo clásico*, de Rosen: "Somente existem obras individualizadas, cada uma delas auto-suficiente em si mesma, fixando assim suas próprias normas"; "Sólo existen obras individualizadas, cada una de ellas autosuficiente en sí misma, que fijan sus proprias normas" (ROSEN, 1986, p. 26).

Ainda para Dahlhaus, o conceito de obra seria mais importante do que o conceito de acontecimento[134] dentro da história da música. Consequentemente, Dahlhaus faz as seguintes críticas à estética da recepção (DÍAZ, 2011):

1. A historiografia mais antiga não teria descuidado a historia do efeito ou da recepção:

> "Em primeiro lugar, sempre esteve entre os temas principais da história da música um dos temas da história do efeito: a influência de obras musicais anteriores sobre as posteriores [...]. Em segundo lugar, a questão não é a cegueira ou a atenção a certos fatos, e sim uma mudança na sua interpretação"[135](DAHLHAUS, 1997, p. 186).

2. Questiona o relativismo e subjetivismo extremo da versão mais radical da estética da recepção entendido como: "a destruição da identidade da obra em infinitas reações individuais[136]" (DAHLHAUS, 1997, p. 187).

3. Problematiza a distinção entre interpretações adequadas ou inadequadas; ao mesmo tempo que os historiadores desconfiam dessas ideias, não conseguem se desvencilhar delas completamente, e deste modo contrapõe seu pensamento:

> "Dentre as razões que podem dar legitimidade a um juizo histórico-estético sobre o adequado ou não adequado das recepções se encontram [...]: primeiro, a origem de uma interpretação; segundo, o que essa interpretação permite apreciar do fenômeno; terceiro, a superioridade numérica daqueles que têm essa convicção; quarto, o já mencionado[137] principio da igualdade de todas as interpretações[138]" (DAHLHAUS, 1997, p. 195).

4. Questiona a parte da história da recepção que é determinada por arraigados lugares-comuns (*tópoi*[139]) que reaparecem uma e outra vez. Estes *tópoi* não seriam feitos pelos autores da recepção, mas seriam por eles utilizados:

> "Se o objetivo da crítica musical dos textos é atravessar as ruínas da tradição para chegar à versão autêntica de uma determinada obra, a história da estética da recepção usa justamente as migalhas do autêntico [os *tópoi* e as descrições das mudanças de funções nas obras], deixadas pela filologia, para fabricar para si mesma a ideia de como as gerações seguintes reconstruíram – consciente ou inconscientemente – um texto no qual, em sua versão original descobriram traços desconcertantes[140]" (DAHLHAUS, 1997, p. 201).

---

[134] Entendem-se acontecimentos ou eventos como ideias contrárias ao conceito de obra de Dahlhaus. Ver nota 127, p. 33.

[135] "En primer lugar, siempre figuró entre los temas principales de la historia de la música uno de los temas de la historia de efecto: la influencia de obras musicales anteriores sobre las posteriores [...]. En segundo lugar, no se trata de ceguera o de atención ante ciertos hechos, sino de cambios en su interpretación" (DAHLHAUS, 1997, p. 186).

[136] "La desintegración de la identidad en inumerables reacciones individuales" (DAHLHAUS, 1997, p. 186).

[137] Dahlhaus se refere ao pensamento de Vodicka (1997, p. 194, 195).

[138] "Entre las instancias que pueden legitimar un juicio histórico-estético acerca de lo adecuado o no adecuado de las recepciones, figuran [...]: primero, el origen de una interpretación; segundo, lo que ésta permite apreciar del fenómeno; tercero, la superioridad numérica de los que comparten la convicción; cuarto, el ya mencionado principio de la igualdad de todas las interpretaciones" (DAHLHAUS, 1997, p. 195).

[139] Dahlhaus define os *tópoi* como "estereótipos de juízo" (1997, p. 199); ele se refere ao caso Wagner citando-o "como demoledor de la ópera en tanto forma, como la heróica figura del fundador y como creador de una religión del arte" (DAHLHAUS, 1997, p. 199).

[140] "Si el objetivo de la critica musical de textos es abrirse paso a través de los escombros de la tradición para llegar a la versión auténtica de una obra, la história de la recepción utiliza justamente los restos de no auténtico, dejados por la filologia, para forjarse una ideia de cómo las generaciones siguientes recompusieron – consciente o inconscientemente – un texto em cuya versión original descubrieron rasgos desconcertantes" (DAHLHAUS, 1997, p. 201).

5. “Rejeita frontalmente o fanatismo de alguns historiadores da recepção que não aceitam como instância determinante a ideia da versão autêntica como coincidente com a intenção do autor [...][141]” (DÍAZ, 2011, p. 4); no mesmo sentido Merhy argumenta:

> “[*Fundamentos*] é na verdade marcado pela escolha, como ideia principal, da História da Música como História das intenções dos compositores, ou a História dos ‘textos autênticos refletindo as intenções dos compositores’, consolidando a hipótese de uma História da Música Erudita[142]” (MERHY, 2007, p. 18).

Merhy define o conceito de autonomia de Dahlhaus da seguinte forma:

> “Para Dahlhaus ‘autonomia’ é fato histórico que devemos aceitar. Neste discurso a arte superior é a arte da forma, das grandes obras, é a arte pela arte, e possui autonomia estética. A arte inferior é cultura do resto, e cultura cuja coerência simbólica é construída com o que é descartado da cultura erudita, da qual depende” (MERHY, 2007, p. 20).

No entanto o pensamento de Dahlhaus no que diz respeito à autonomia estética é contestado. A ideia da obra autônoma é tida como um preconceito a ser superado no âmbito da musicologia: “um dos preconceitos solidamente enraizados na música europeia e com a qual a Musicologia tem dificuldade em romper é precisamente o da autonomia estética”[143] (CARVALHO, 1991, p. 12). Carvalho, em um questionamento direto ao conceito de autonomia conforme usado por Dahlhaus, ainda escreve: “Neste sentido, a Musicologia, fundada no século XIX e estudando a música como objecto estético autónomo, seria mera reprodução de ideologia” (CARVALHO, 1991, p. 14).

Bowen também questiona a ideia de obra como “fenômeno fixo” e acrescenta que é necessário compreender também a “tradição da performance[144]”:

> “O fato de que as obras musicais mudam através da criação e recepção de performances nos coloca frente a um campo de estudo fundamentalmente novo. [...] No século XVIII, o compositor se encarregava da maioria das execuções, fazendo da partitura um objeto menos relevante, e a música era, em grande medida, um *evento*. No século XIX, um novo modelo de obra musical – *obra* – evoluiu através das partituras *finalizadas* de Beethoven e através do conceito *letzer Hand*: o pensamento de que um artista cria um texto final, fixo, imortal”[145] (BOWEN, 2001, p. 424, 429, grifo do autor).

---

[141] “Rechaza frontalmente el fanatismo de algunos historiadores de la recepción que no admiten como instancia decisiva la idea de versión auténtica coincidente con la intención del autor [...]” (DÍAZ, 2011, p. 4).

[142] Estas ideias aparecem em outros contextos e são tratadas na seção *1.3 Críticas ao conceito de autenticidade* e na seção *3.1.4 Aspectos gerais da segunda parte do Op. 19: Elementos de Música.*

[143] “Construir um objecto novo – como quer a Sociologia – em vez de assumir as pré-noções (o objecto pré-construído) seria um obstáculo de difícil transposição para quem provém do campo musical como agente activo do processo de produção em qualquer das suas facetas: criativa ou formativa, amadora ou profissional” (CARVALHO, 1991, p. 13).

[144] Platéias não tem contato com partituras e sim com execuções, assim, “o entendimento de como a história da performance atinge o que nós percebemos como obra é essencial para nosso entendimento do que *seja* a obra musical”; “Understanding how the history of performance affects how we perceive the work is essential to our understanding of what musical work *is*” (BOWEN, 2001, p. 444, grifo do autor).

[145] “The fact that musical works change through both the creation and reception of performances present us with a fundamentally new field of study”. [...] “In the eighteenth century, the composer was in charge of most of performances, making the score a less important object, and music was, to a large extent, an *event*. In the nineteenth century, a new modelo of music work as *work* evolved from Beethoven´s “finished” scores and the *letzer Hand* concept: the idea that an artist creates a final, fixed, immortal text” (BOWEN, 2001, p. 424, 429, grifo do autor).

Merhy contesta o pensamento de Dahlhaus com mais um argumento, enfatizando que as ideias em questão são produto de uma situação no tempo e não simplesmente "verdades[146]":

> "Ele incorre em equívocos não por omitir as referências textuais, mas por menosprezar as gêneses das idéias discutidas. A falta desta preocupação as torna naturalizadas, atribuindo-lhes por vezes uma literalidade absoluta" (MERHY, 2007, p. 10).

Os conceitos em disputa (autonomia estética, intenções do compositor, etc.) de fato existem no pensamento dos autores do século XIX, e podem ser úteis nas análises feitas pelos musicólogos; no entanto, esses conceitos precisam ser questionados durante a construção do saber histórico:

> "Fazer história da música é principalmente tentar explicar as condições de produção e recepção da música"; "Parece questionável a concepção de obra musical em que a partitura tem vida própria, independente da interferência de editores, dos instrumentistas, da tradição interpretativa e do conjunto de suas execuções, não exclusivamente daquela primeira audição referencial, mencionada no livro [*Foundations*]" (MERHY, 2007, p. 15, 22).

A ideia de que a contemplação estética não é perturbada pela passagem da história é problemática, pois o estudo, análise, crítica e interpretação das obras certamente são afetados pelos fatos históricos, fatos que necessitam ser analisados.

Uma análise histórica ou uma proposta estética que pretenda oferecer uma contribuição à musicologia ou aos intérpretes não pode prescindir das considerações que surgem pelo simples fato de existir uma diferença temporal entre o momento em que uma determinada obra é gerada por um determinado compositor, e o momento histórico, ou o lugar físico, ou o ambiente cultural, etc. onde um determinado intérprete se propõe a recriá-la. O conceito de obra autônoma não é suficiente para produzir descrições ou explicações sobre o sentido e a interpretação da produção musical; é uma necessidade compreender obras, autores e práticas musicais empregando pesquisas de outras áreas do conhecimento.

Antes de terminar esta seção, é necessário comentar o uso do termo "práticas". Ele coloca em questão as definições apriorísticas dadas a objetos de estudo como partituras, execuções, gravações, métodos, textos, etc. sem levar em conta a rede de relações que tais objetos entretecem. O termo também permite que ideias como "as intenções do compositor" possam ter contestação através da análise das práticas dos eventos sociais, culturais ou históricos:

> "Práticas musicais devem ser entendidas como práticas artísticas e culturais[147], como manifestação de uma determinada sociedade, como um dispositivo agregador funcional em seu tempo histórico"; "*A música* [...] *é social* não somente em seu conteúdo, mas também em sua forma" (MONTEIRO, 2008, p. 31, 34, grifo nosso).

---

[146] Não é correto que se aborde a música fundamentando-se em uma escala de valores implícita ou explícita que não possa ser questionada. É necessário, entre outras coisas, estudar obras de compositores menores, em detrimento do cânone tradicional: "Não existem obras, gêneros ou culturas musicais superiores a outras" (NATTIEZ, 2005, p. 44).

[147] Monteiro concebe a cultura como um mecanismo de controle (2008).

Igualmente, o uso da ideia de práticas musicais mostra as relações que atingem os objetos de estudo da música. Diferentemente do que acontece quando se analisam termos pensados como estanques (partitura, conjunto de obras para piano, música de concerto, música clássica, sonata, etc.), pensar que existem práticas que serão objeto de estudo, pressupõe que o pesquisador assuma uma postura crítica e de intérprete de *relações*, pois, primeiro, estes dados são constituídos, e depois analisados ou confrontados. Não existem fatos puros ou simples no estudo da música ou da história.

Como consequência da revisão bibliográfica, sugere-se investigar as *práticas musicais* ao invés de obras e/ou autores.

Estes pensamentos explicam a utilização da expressão "práticas" no título do Capítulo I e II, e na seção *3.3 A pesquisa de práticas musicais decorrentes do estudo da obra de Bomtempo.*

CAPÍTULO II

As Práticas Musicais de João Domingos Bomtempo

2.1 Alguns aspectos da biografia de João Domingos Bomtempo

No que diz respeito às informações bibliográficas de Bomtempo, o verbete a seu respeito no dicionário de Ernesto Vieira[148] (1900) é o texto mais completo do qual se tem conhecimento (BRITO, 1992; D´ALVARENGA, 1993; CÂMARA, 1989; CORREIA, 1992; SARRAUTTE, 1970, 1980). Ao estudar os dados sobre Bomtempo usando outros autores que não Vieira, percebe-se o quanto tais dados dependem das informações que Vieira escreveu sobre o compositor. Por essa razão, foram selecionados alguns aspectos daquele verbete, evitando-se assim, a repetição dados que podem ser encontrados facilmente no dicionário já citado.

A profundidade da pesquisa de Vieira também é percebida quando sua assinatura é encontrada nas obras de Bomtempo que foram encontradas nas bibliotecas. Assim, na capa da edição de 1979 do facsímile publicado em 1816 do "*Elementos de Música e Método de Forte-Piano"*, destaca-se a assinatura de Ernesto Vieira acompanhada do ano de 1885. A assinatura também é encontrada em outras obras de Bomtempo digitalizadas pela Biblioteca Nacional de Portugal como: *An Easy Sonata, Op. 13; Hino Lusitano, Op.10; March of Lord Wellington; Portuguese March; Messe de Requiem, Op.23; La Virtú Trionfante, Op.10.*

Ao respeito do verbete, inicialmente Vieira reclama da falta de informações e das informações equivocadas sobre a vida e obra de Bomtempo, explicitando o objetivo do seu verbete:

> "São todavia bem magras e eivadas de erros, as noticias que ate aqui se teem dado sobre a sua vida e trabalhos. [...] Muitas biographias teem sido tambem publicadas mas todas incompletas e cheias de erros" (VIEIRA, 1900, p. 108, 158).

Bomtempo esteve relacionado a várias instituições musicais da época: estudou piano e contraponto no Seminário Patriarcal[149], aos catorze anos foi admitido como cantor na

---

[148] "Ernesto Vieira, o melhor biógrafo de Bomtempo", expressão de Sarrautte onde provavelmente faz referência ao verbete do dicionário de Vieira (SARRAUTTE, 1980), pois nem em citações foi encontrada nenhuma outra obra de Vieira dedicada a Bomtempo. "[A pesquisa de] Vieira baseou-se em parte no testemunho de Fernando Maria Bomtempo, filho único de João Domingos e legatário do seu espólio, e também no epistolário do compositor, vertido num caderno hológrafo [autógrafo], fonte documental de suma importância que entretanto se extraviou" (D´ALVARENGA, 1993, p. 69).

[149] Criado por João V foi a principal escola de música portuguesa do século XVIII (CARDOSO, 2008; VIEIRA, 1900), suas principais disciplinas eram canto, contraponto e órgão (ANDRADE, 2007).

Irmandade[150] Santa Cecília e foi nomeado primeiro oboé da Orquestra Real[151] após a morte do pai (VIEIRA, 1900).

É necessário lembrar que Bomtempo escreveu peças para piano solo apenas enquanto fez carreira como pianista: primeiro em Paris (1801-1810 aproximadamente) e depois em Londres (1810-1820 aproximadamente); desta maneira, quando voltou a viver em Portugal de forma definitiva em 1820, seu repertório para piano solo já estava inteiramente composto:

> “Para um homem que viveu 67 anos, a sua obra para piano concentra-se quase exclusivamente em 20: da chegada a Paris ao regresso definitivo a Lisboa. [...] Parece pois ter havido nele uma espécie de paralelo entre a carreira de virtuoso e a de compositor para piano.” (SOUSA, 1980, p. xv, xvi).

O aspecto anteriormente comentado mais o fato de Bomtempo ter iniciado sua carreira no estrangeiro como virtuose, pode explicar certos traços na escrita de Bomtempo para piano. Assim, Correia diz que Bomtempo escreve para si mesmo quando quer explicar as dificuldades técnicas da escrita para piano nas obras para conjuntos de câmara (CORREIA, 1992), estes traços também foram percebidos nas peças para piano solo[152]. Sobre o virtuosismo de Bomtempo, Vieira comenta:

> “Os trillos e as oitavas, depois das escalas e arpejos, formavam a base do virtuosismo de Bomtempo, constituindo as fontes d´onde elle estrahia com summa habilidade os mais admirados effeitos” (VIEIRA, 1900, p. 124).

Na verdade, quando Bomtempo regressou a Portugal continuou atuando como pianista, porém não voltou a escrever para piano solo, contudo Bomtempo ainda continuou a compor ou concluir peças de câmara com piano, assim como peças para religiosas e orquestrais (VIEIRA, 1900; FÉTIS, 1866, SARRAUTTE, 1970).

É muito significativo o fato de que Bomtempo tenha escolhido Paris quando decidiu sair de Portugal, e não Itália, como fez a quase totalidade dos músicos portugueses durante todo o século XVIII[153] (SOUSA, 1980). Em Portugal naquele período, se apreciava muito a música teatral, assim, sobre esse aspecto e somando-se a ele o fato de Bomtempo ter ido à França na sua juventude, Sarraute comenta:

> “A decisão [de viajar a Paris] é tanto mais curiosa por Bomtempo ser filho de italiano e por o gosto dominante em Lisboa, tanto na Corte do Príncipe Regente, o futuro D. João VI, como na

[150] As irmandades eram associações leigas de músicos que prestavam serviços à igreja. Tinham uma função assistencialista em relação aos associados, e em algumas situações, os músicos que não pertenciam a uma determinada irmandade não podiam exercer a profissão nas igrejas da cidade onde a dita irmandade exercia influência (NETO, 2008; MONTEIRO, 2008).

[151] “Durante os anos compreendidos entre 1764 e 1834, a Orquestra da Real Câmara de Lisboa manteve o *status* de uma das melhores, mas bem pagas, e sobretudo, mais numerosas de toda a Europa.” (MONTEIRO, 2008, p. 107, grifo do autor).

[152] Veja-se, por exemplo, o fragmento da *Sonata Op. 1* na Figura 9 (p. 76) ou na Figura 51 (p. 118); a questão do virtuosismo foi comentada na seção *3.2.6 A questão da técnica musical separada da expressividade musical.*

[153] Os músicos portugueses viajavam a Itália a aprender e os músicos italianos iam a Portugal para trabalhar: “Desde os tempos de D. José I era costume dos monarcas portugueses enviarem seus músicos como bolseiros para a Itália e de lá mandarem vir os melhores compositores e intérpretes” (MONTEIRO, 2008, p. 243), o segundo, é o caso do pai de Bomtempo, Francesco Saverio Buontempo, um imigrante italiano em Portugal (VIEIRA, 1900).

Ópera, ser muito italianisante. [...] Más é preciso ainda assinalar, e trata-se igualmente de um pormenor muito significativo, que seguiu para França à sua própria custa e sem auxílio real. Partiu para onde esperava encontrar uma arte nova, que aliás adoptou inteiramente. *Isto representava uma ruptura completa com o passado* e com o que pudera aprender em Lisboa até àquele dia" (SARRAUTTE, 1980, p. xii, grifo nosso).

Do mesmo modo Paris[154] é tida como um lugar melhor do que Itália para fazer carreira pianística:

"Também é de considerar o fato de J.D.Bomtempo pretender, eventualmente, fazer carreira como concertista de piano, objectivo para o qual Itália não possuiria o enquadramento apropriado" (SHERPEREEL apud CORREIA, 1992, p. 12).

Na estadia de Bomtempo em Paris, se destacam as críticas contemporâneas favoráveis que Bomtempo recebeu em publicações francesas, como notadas por Vieira[155]:

"Escrevia-se isto [as críticas] em Paris, n´uma época [ca.1810] em que ali convergiam os mais celebres artistas da Europa, quando se tinha ouvido Muzio Clementi e os principaes discipulos da sua escola, Field, Cramer, Kalkbrenner[156], Dussek e M.me de Montgeroult[157] [...] Se não excedeu, pelo menos competiu com aquellas summidades cujas obras constituem hoje uma importante livraria classica do piano" (VIEIRA, 1900, p. 114).

Junto à sua carreira como pianista, Bomtempo também compunha obras para outros instrumentos, por exemplo, em 1810 estreou sua primeira sinfonia para orquestra em Paris (VIEIRA, 1900).

Destaca-se a amizade[158] que Bomtempo estabeleceu com Clementi, pois Vieira escreve repetidas vezes que o estilo da escrita musical de Bomtempo teria influência de Clementi[159], como, por exemplo:

"[...] este quarto concerto [para piano], notavel de difficuldade e brilhantismo para a época em que foi escripto. N´elle se encontra com mais evidencia do que nas precedentes obras, o estylo magistral de Clementi" (VIEIRA, 1900, p. 119).

Apesar de não ter tido aulas com Clementi segundo Vieira, Bomtempo assimilou o estilo de Clementi de "maneira completa e perfeita", pois estudou "com a maior attenção os processos d´esse estylo, porque se identificou com elle" (VIEIRA, 1900, p. 111). Confirmando a informação de Vieira, Rosenblum escreve que Clementi teria incluído uma das Lições (do

---

154 No decorrer de todo o século XIX, o Rio de Janeiro receberia a influência musical de França, Itália ou Alemanha, sempre "*via Paris*" (MAGALDI, 2004, p. 2, grifo nosso), Paris que naquele então era um centro cultural importante, também viria a se tornar um centro de referência para o Brasil.

155 No site Biblioteca Nacional da França foi possível acessar a jornais onde o nome de Bomtempo é citado, seja para anunciar seus concertos, oferecer suas partituras, estrear um novo instrumento ou fazer críticas à sua execução (J.D.BOMTEMPO, 1804; M. BOMTEMPO, 1809[a], 1809[b], 1809[c], 1810[a], 1810[b]) disponíveis em: <http://www.gallica.bnf.fr>, acesso em 07-02-2012.

156 Frédéric Kalkbrenner (1785-1849), compositor, pianista e professor francês de origem alemã, fez carreira internacional como virtuose do piano e foi amplamente reconhecido por isso no seu tempo; como era costume naquele tempo (ca. 1830) o repertório de seus recitais era quase sempre de obras suas (SADIE, 1995)

157 Hélène-Antoinette-Marie de Nervo de Montgeroult (1764-1836), compositora francesa e virtuose do fortepiano, foi aluna de Hüllmandel, Clementi e Dussek (SADIE, 1995).

158 Em Paris Bomtempo conviveu com "artistas de primeira ordem" como Clementi e Field, além disso, Vieira nomeia o violinista Felippe Libon e o cantor Garat com os quais Bomtempo teria feito recitais (VIEIRA, 1900, p. 112; M.BOMTEMPO, 1809[b]).

159 No Capítulo III foi comentada a influência de Clementi sobre o *Elementos de Música* de Bomtempo.

Elementos) de Bomtempo na 5ta edição do *Introduction*[160], acrescentando que Clementi não tinha o costume de incluir peças de alunos antigos nas edições do seu método[161] (ROSENBLUM, 1974).

O relacionamento que Bomtempo travou com Clementi também possibilitou acordos comerciais; assim Bomtempo pode ter muitas obras impressas através da casa publicadora de Clementi e seus associados:

> "Bomtempo estabeleceu relações muito amigáveis e muito intimas com Muzio Clementi, que n´aquelle tempo [ca.1810][162] se achava n´aquella cidade [Londres] dirigindo a fabrica de pianos e imprensa de musica por elle fundada[163]; os socios de Clementi, os irmãos Collard, também dedicaram ao nosso pianista estreita amisade traduzida por muitos favores que elle nas suas cartas confessa dever-lhes" (VIEIRA, 1900, p. 116).

A partir do verbete de Vieira se deduz que Bomtempo mantinha relações dentro do círculo das pessoas influentes, tanto em Londres quanto em Portugal. Sobre este tópico Sarrautte e Vieira comentam que, embora Bomtempo tivesse ideias liberais acerca da forma de governo, "vivia nos melhores termos com os poderosos da época[164]" (SARRAUTTE, 1980, p. xvi).

Como exemplo do anteriormente anotado, pode-se aludir ao seguinte fato, quando o exército inglês expulsou as tropas francesas que haviam invadido Portugal, a vitória da Inglaterra foi celebrada com uma cantata de Bomtempo, o *Hymno Lusitano Op. 10*; no mesmo evento celebrou-se também o natalício de D. João VI, e a música de Bomtempo foi impressa (VIEIRA, 1900). Tempos depois Bomtempo "foi [considerado] o musico favorito do governo constitucional"; assim quando D. João VI voltou a Portugal, tratou-o "com a sua proverbial benevolencia" (VIEIRA, 1900, p. 133).

De maneira sumária pode-se dizer que Bomtempo viajou a França (ca. 1801) e Inglaterra (ca. 1810) para fazer carreira como solista do piano e compositor, e na volta a Portugal (1820) dedicou-se à divulgação da sua música e à criação da Sociedade Filarmônica, além de ter sido o primeiro diretor do Conservatório de Lisboa.

---

160 Edição à qual não se teve acesso.

161 No catálogo de obras de Bomtempo de D´alvarenga é mencionada outra peça de Bomtempo que teria sido publicada na edição espanhola do *Introduction*, edição à qual Rosenblum não teve acesso (1974). A obra publicada seriam duas variações da "*[Fantasia e Variações, piano, Op. 8] ayre ingles variado por Bomtempo*" (D´ALVARENGA, 1993, p. 160).

162 Bomtempo conheceu Clementi em 1802 em Paris (SOUSA, 1980).

163 Clementi possuía uma firma que publicava músicas e fabricava e vendia instrumentos musicais como flautas e fortepianos; esta firma mudou de nome várias vezes, sempre tendo o nome de Clementi como referência; além de muitas das obras de Bomtempo, publicou obras para piano de vários virtuosos do período como Clementi, Kalkbrenner, Steibelt e autores como Haydn e Beethoven, sua existência com o nome de Clementi vai de ca. 1790 a 1832, pois quando Clementi morreu a casa tornou a mudar de nome e continuou a existir (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012).

164 Os padrinhos do batismo do filho de Bomtempo foram "por madrinha a rainha D. Maria II e por padrinho o rei D. Fernando" (VIEIRA, 1900, p. 157).

2.2 O gosto clássico em João Domingos Bomtempo

A influência da cultura italiana[165] sobre a portuguesa e brasileira não compreende somente a música italiana, a ópera italiana e a música religiosa (CARDOSO, 2008), mas também inclui outras áreas como a literatura:

> "A cultura e a literatura no Brasil, mesmo na sua especificidade americana [...] pertencem ao sistema de 'costumes, idéias (sic), normas de vida e instituições, principalmente de origem européia (sic), e que tiveram em Roma o seu primeiro e grande centro de expansão'" (SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA apud AVELLO, 2010).

Em razão disso, destacam-se os repetidos comentários de Vieira sobre o fato de Bomtempo ter uma inclinação maior pelo estilo de Haydn ou Clementi, e essa inclinação é compreendida em oposição às maneiras "italianas" ou "do teatro":

> "[No Op. 10] O estylo é bastante inclinado ao de Haydn, e absolutamente distincto do italiano vulgar. Essa distincção nota-se tanto na fórmula melódica como no revestimento harmonico, que se póde considerar rico e trabalhado, se attendemos á época em que foi escripto"; "Esta orientação artística [inclinação para Haydn e affastamento das fórmas italianas] de Bomtempo obrigou o a renunciar ao theatro, e sobretudo ao nosso theatro [São] Carlos [em Lisboa], onde nunca appareceu nem creio que tentasse apparecer. O seu elemento era o salão de concertos, o salão elegante e *fashionable*, onde se reuniam fidalgos e diplomatas, princezas e duquezas [...]" (VIEIRA, 1900, p. 117, 122, grifo do autor).

O teatro supracitado é o Teatro de S. Carlos que, fundado em 1793, foi uma das primeiras casas de espetáculo públicas em Lisboa. Esse teatro funcionava de acordo com o sistema de produção musical que Itália exportava para toda a Europa[166]. O referido teatro ainda produziu apresentações musicais até o final do século XIX (BRITO, 1992); todavia, foi Marcos Portugal[167] o compositor que atuou no Teatro de S. Carlos, já que ele se adaptava ao gosto italiano da época. Assim, para Brito a comparação entre esses dois compositores – Marcos Portugal e Bomtempo – mostra que os quinze anos de diferença que havia entre eles "representam, mais do que a diferença entre duas gerações, o intervalo entre dois séculos" (BRITO, 1992, p. 139). Esta dualidade entre ópera (italiana) e música instrumental (principalmente alemã) parece ser central para compreender a atuação e os problemas que Bomtempo enfrentou em Portugal como musicista.

---

[165] Igualmente é possível reconhecer a influência da italiana pelo fato dos compositores italianos viajarem e se fixarem em quase todas as partes da Europa, isto desde o período barroco e chegando ao início do século XIX (NEWMAN, 1972).

[166] "Construídos por sociedades capitalistas ou subscrições públicas de accões [...] os teatros líricos de Lisboa e Porto [teatro S. João] eram alugados a empresários que montavam toda a temporada e dirigiam a companhia lírica, formada na sua maioria por cantores italianos, recebendo simultaneamente um subsidio do Estado. [...] *tal como em Itália, a ópera ocupava o topo de uma pirâmide, na qual o teatro declamado, o teatro musicado e outros tipos de espetáculos figuravam em planos sucessivamente inferiores*" (BRITO, 1992, p. 129, grifo do autor). No Brasil (século XVIII) o aparecimento das casas de ópera também esteve ligado à política do estado (CASTAGNA, 2011; NETO, 2008).

[167] Marcos Portugal (1762-1830), compositor português que atuou como mestre da Capela Real e diretor do teatro São Carlos (CARDOSO, 2008), foi um dos compositores mais ouvidos de sua época "não somente em Portugal, mas também em Londres, na Itália, na França e no Brasil" (MONTEIRO, 2008, p. 243), seu sucesso nos palcos da ópera mundial não tem paralelo na história de Portugal e do Brasil (MARQUES, 2008).

Ainda sobre a orientação "clássica" e a rejeição do "teatro italiano" em Bomtempo:

> "A sua orientação artística, visando exclusivamente ao estylo clássico, ficou bem expressa nas precedentes paginas; mas para corroborar quanto elle era adverso á musica do theatro italiano, representada então pelas primeiras operas de Rossini[168], leia-se o seguinte humorisico trecho [...] [escrito por Bomtempo]: 'Vejo o que me dizes relativamente ao partido que hoje existe a favor de Rossini; vou dizer-te: A experiencia que tenho do grande mundo, me tem ensinado que tudo é segundo a moda; por exemplo, há occasiões em que é moda não ter juízo, não ter talento, não ser homem de bem, e finalmente, o mau ser bom e o bom ser mau" (VIEIRA, 1900, p. 161).

O gosto que Vieira chama de "clássico" teria dificuldades de ser apreciado pelos portugueses, "cuja predilecção pela musica theatral é invencivel" (VIEIRA, 1900, p. 161).

Da mesma forma, Sandu associa o estilo da obra de Bomtempo à música clássica alemã[169], embora em seu texto, que é um pequeno panorama da música para piano em Portugal, não seja dada justificativa ou alguma referência mais detalhada para sustentar tal asseveração nem para justificar o suposto romantismo de Bomtempo:

> "Ele [Bomtempo] foi o primeiro pianista [português] que fez carreira internacional; foi o primeiro sinfonista português que se baseou nos princípios do classicismo vienense; ele é o maior compositor português clássico, e ao mesmo tempo anuncia o romanticismo."[170] (SANDU, 2010, p. 32).

A anterior ligação de Bomtempo ao romantismo foi igualmente sugerida por Sousa (1980) e Paixão (2007), mas Paixão também associa o gênero *variação* à obra de Bomtempo e Garrett, contudo, sem explicar o sentido do uso do termo romantismo:

> "As obras de Domingos Bomtempo e de Almeida Garrett[171], assim como suas biografias, cercam os autores de lugares (Paris, Londres, o Conservatório Nacional [de Lisboa]), de ideais (o liberalismo e a revolução do Setembrismo), de correntes estéticas (o Romantismo) ou de princípios de escrita tais como a *variação*"[172] (PAIXÃO, 2007, p. 108, grifo do autor).

Paixão ainda comenta como o termo *variação* está presente em grande quantidade de títulos nas obras de Bomtempo, sendo um aspecto central na sua composição (2007). Verificou-se que, oito das dezenove peças para piano solo de Bomtempo, editadas por Sousa (1980), trazem o termo *variação* no seu título.

Um aspecto diferente foi encontrado na descrição do estilo de Bomtempo feita pelo *A Dictionary of Music and Musicians – Grove* nas suas primeiras edições, onde o estilo de

---

[168] Gioachino Antonio Rossini (1792-1868), italiano, compositor de óperas. Na primeira metade do século XIX nenhum outro compositor foi teve tanto prestigio, influência e aclamação popular, somente após a divulgação da obra de Verdi foi que Rossini deixou de ser o centro da vida operística italiana (SADIE, 1995).

[169] Magaldi, também comenta que Bomtempo providenciava a música clássica de tradição alemã para a aristocracia portuguesa (MAGALDI, 2005).

[170] "He [Bomtempo] was the first pianist who made an international career; he is the first Portuguese symphonist based on the principles of the Viennese classicism; he is the greatest Portuguese classical composer, announcing romanticism at the same time" (SANDU, 2010, p. 32).

[171] Almeida Garrett (1799-1854), escritor português, foi superior direto de Bomtempo, pois o Conservatório de Música de Lisboa era parte do Conservatório de Arte Dramática do qual ele foi diretor. É considerado uma figura importante do romantismo português (PAIXÃO, 2007; VIEIRA, 1900).

[172] "Les oeuvres de Domingos Bomtempo et d´Almeida Garrett, mais aussi leurs biographies, se côtoient autor de lieux (Paris, Londres, le Conservatoire National), d´idéaux (le libéralisme et la révolution du Setembrismo), de courantes esthétiques (le Romantisme) ou de principes d´écriture tels que la *variatio*" (PAIXÃO, 2007, p. 108, grifo do autor).

Bomtempo é associado ao de Handel[173]: "Seu estilo é transparente e nobre, evidentemente na trilha de Handel e Haydn[174]" (GROVE, 1879, p. 259-260; 1890, p. 260; 1904, p. 354).

Em outros verbetes consultados, em momento algum é tecida qualquer ligação entre Handel e Bomtempo (BAKER, 1919; FÉTIS, 1866; PAUER, 1895; VASCONCELLOS, 1870; VIEIRA, 1900), e nas versões atuais do Grove (a versão online e a versão de Sadie) sucede o mesmo, apenas em um texto do Bispo D. Francisco Conde de 1839 foi encontrada essa associação: "[Bomtempo é o] Grande compositor de Musica Sagrada no estilo de Handel e Haydn."[175] (CONDE, 1839, p. 47). Essa relação talvez pudesse ser explicada pelas execuções de obras religiosas e/ou vocais de Bomtempo naquele tempo em Portugal, porém, as características desse repertório e a pesquisa das críticas ou comentários sobre tais audições não foi feita no presente estudo.

Diferentemente daquelas versões antigas do Grove, na edição de Stanley Sadie e na versão online do Grove, o estilo de Bomtempo não é associado a outros autores; nela, no entanto, Felipe de Sousa quase define o estilo de Bomtempo apenas pela sua diferença em relação à música italiana daquele tempo:

> "Bomtempo foi um dos principais *reformadores* da música portuguesa, não somente pelo seu trabalho no estabelecimento do Conservatório, mas também pelas atividades de difusão de música instrumental, sinfônica e de câmara da Sociedade Filarmônica, em um ambiente então *completamente dominado pela ópera italiana*. A música portuguesa deve a Bomtempo também seus primeiros exemplos de sinfonias nativas, e música de câmara[176]" (SADIE, 1995, grifo nosso).

Esta ideia da obra de Bomtempo contraria os costumes portugueses daquele tempo, também é percebida por Brito:

> "Se, enquanto compositor, João Domingos Bomtempo se destaca[,] sobretudo como o nosso único autor de relevo no campo da música instrumental durante quase todo o século XIX, particularmente através das suas sinfonias, seis concertos para piano e orquestra e diversas sonatas, fantasias e variações para piano, as suas obras vocais e religiosas representam também uma tendência, de influência germânica e francesa, que *vai no sentido de um afastamento em relação ao estilo operático italiano que dominava entre nós* [em Portugal] [...]" (BRITO, 1992, p. 141, grifo nosso).

Assim, pode-se interpretar a dicotomia entre música vocal italiana e música instrumental vienense como duas maneiras de fazer música que estavam disputando o espaço público em

---

173 George Frideric Handel (1685-1759) compositor inglês nascido na Alemanha, sua obra abarca todos os gêneros de seu tempo, tanto os instrumentais quanto os vocais. Sua obra para teclado, escrita antes de 1720, é muito provavelmente para cravo (SADIE, 1995).

174 "His style is clear and dignified, obviusly formed on Handel and Haydn" (GROVE, 1879, p. 259-260; 1890, p. 260; 1904, p. 354).

175 Citado no texto de Joaquim de Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes. Biographia – Bibliographia* (1870), porém, quando Vasconcellos comenta o *Requiem* de Bomtempo, discorda da referida opinião ao escrever que a escrita de Bomtempo é livre e dramática. O texto de Vasconcellos apresenta várias datas e nomes errados ao respeito de Bomtempo, aspecto já comentado por Vieira (1900).

176 "Bomtempo was one of the principal reformers of Portuguese music, not only through his establishment of the conservatory, but also through the Philharmonic Society's activities on behalf of instrumental, symphonic and chamber music, in a milieu then completely dominated by Italian opera. To Bomtempo also Portuguese music owes its first examples of native symphonies, and chamber music." (SADIE, 1995).

Portugal no início do século XIX: “Se a música vocal se firmou no virtuosismo italiano, a música instrumental baseou-se nos modelos do classicismo vienense” (MONTEIRO, 2008, p. 61). Diferentemente, no texto de Albuquerque sobre a distribuição de partituras em Portugal, essa divisão é percebida como complementaridade de práticas:

> “Pela análise destes catálogos podemos constatar que a produção [de partituras] estrangeira e a produção nacional se *completavam* [em Portugal]. Enquanto as edições portuguesas investem no gênero vocal de cunho nacional, de que são exemplo as modinhas, as edições estrangeiras traziam da Europa o gosto pelos quartetos de cordas e pela música para cravo ou pianoforte” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 85, grifo nosso).

No entanto, neste ponto da discussão, parece mais adequado entender aquela dualidade como uma luta em que um grupo ou uma pessoa tenta introduzir um estilo musical em uma sociedade que possivelmente, não estava preparada para isso (VIEIRA, 1900; BRANCO, 2005). Monteiro ainda argumenta de maneira parecida, pois nessa disputa entre gostos[177], o nome de Bomtempo é visto como divergente do gosto italiano imperante:

> “Foi exatamente no tempo de D. Maria que houve um aumento nas práticas operísticas e uma contumácia nos barroquismos religiosos. Práticas de ouvir compositores do barroco italiano e português como Scarlatti[178], Jomelli[179], Baldassare Galupi[180], David Perez[181], Carlos Seixas[182], mas que também produziu João Domingos Bomtempo, Pedro Antônio Avondano[183], e que ouvia Paisiello[184] e Cimarosa[185]” (MONTEIRO, 2008, p. 103).

No seu estudo sobre a edição de música, entre 1750 e 1834, em Portugal, Albuquerque escreve que: “quanto à música para conjuntos instrumentais, esta é praticamente inexistente” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 33), desta maneira, a escassez da produção anterior ao período no qual Bomtempo atuou é um indicador do estado da arte naquele momento e das dificuldades que a divulgação da música instrumental encontrava.

---

[177] A questão no texto de Monteiro é o gosto, que é construído por meio de disputas: “As cortes européias (sic), através da religião, de práticas e costumes de seus reis e príncipes ou de seus representantes mais ilustres, ditavam o gosto. Era isso: uma propriedade sobre o músico e uma ditadura do gosto” (MONTEIRO, 2008, p. 211).

[178] Domenico Scarlatti (1685-1757) compositor italiano, representante da Escola Romana, foi contratado para a Capela Real Portuguesa (CARDOSO, 2008).

[179] Niccoló Jommelli (1714-1774), napolitano, foi contratado para compor ópera para a corte portuguesa (CARDOSO, 2008).

[180] Baldassare Galuppi (1706-1785), compositor italiano, é considerado um dos compositores mais importantes da ópera seria da metade do século XVIII (SADIE, 1995).

[181] Davi Perez (1711-1778) compositor italiano (SADIE, 1995), foi diretor musical da corte portuguesa em Portugal (CARDOSO, 2008),

[182] Carlos Seixas (1704-1742), compositor e organista português que escreveu cerca de 700 tocatas, das quais são conhecidas apenas 88. Seixas usou muitas feições do estilo italiano de tocar cravo (SADIE, 1995).

[183] Pedro Antonio Avondano (1714-1782), compositor português de ascendência italiana, foi violinista da Capela Real, ele também compunha as músicas para os balés que acompanhavam as óperas (SADIE, 1995).

[184] Giovanni Paisiello (1740-1816), compositor italiano, um dos mais bem sucedidos e influentes compositores de ópera do final do século XVIII (SADIE, 1995).

[185] Domenico Cimarosa (1749-1801), compositor italiano, uma figura central da ópera, particularmente a ópera cômica, do final do século XVIII (SADIE, 1995).

A dificuldade do público português em apreciar música instrumental persiste ainda no correr do século XIX; por exemplo, Branco comenta que o público *tolerava*[186] os instrumentistas entre os intervalos de uma ópera, e narra parte das memórias de Viana da Mota[187], que em 1881, teria assistido a um recital de Anton Rubinstein no Teatro D. Maria, onde "se podiam contar os ouvintes na sala" (BRANCO, 2005, p. 288, 289). Pode-se deduzir então que Bomtempo tentava inculcar, na primeira metade do século XIX, um gosto que enfrentava dificuldades em duas vertentes: como música não-italiana e como música instrumental, dois tipos que não tinham aceitação em Portugal daquele tempo.

2.3 A Sociedade Filarmônica e a divulgação de obras não-italianas em Portugal

Sobre outros aspectos da atividade de Bomtempo, os autores pesquisados destacam seu trabalho à frente da Sociedade Filarmônica e do Conservatório de Música, em um momento histórico no qual Portugal atravessou serias disputas políticas (VIEIRA, 1900; SOUSA, 1980).

Mas a visão da influência italiana como negativa para a cultura portuguesa não é assimilada por todos. Câmara chega a questionar a competência de Bomtempo como divulgador da música não-italiana em Portugal: "até que pela mão de João Domingos Bomtempo se ensaiasse, sem grande solidez, a lição germânica"[188] (CÂMARA, 1989, p. 10).

Bomtempo tentou fundar a Sociedade Filarmônica pelo menos duas vezes (a primeira teria sido em 1812), mas foi em 1822 que conseguiu (VIEIRA, 1900). Bomtempo "pretendia assim preencher uma grave lacuna da cultura musical do seu país: o consfrangedor (sic) desconhecimento da música instrumental clássica" (BRANCO, 2005, p. 290). A Sociedade Filarmônica permitiu ao público de Lisboa a prática de assistir concertos públicos:

> "Para o desenvolvimento do concerto público contribuiu também a acção de Domingos Bomtempo, com a criação da sua *Sociedade Filarmônica* que promovia concertos tocados por amadores e por artistas profissionais e que ao longo de sua atribulada existência, entre 1822 e 1828, realizou sessenta e nove concertos" (ALBUQUERQUE, 2006, p. 23).

---

186 "O interesse por instrumentistas não parece ter crescido na mesma proporção em que aumentaram os pianos [em Portugal]. O público *tolerava-os* mais facilmente como passatempo, no intervalo entre dois actos duma récita de ópera" (BRANCO, 2005, p. 288, grifo nosso). O concerto para piano teve pouco desenvolvimento em Portugal antes do século XX, pois os pianistas costumavam tocar transcrições e fantasias de autores não-portugueses. Por exemplo, em 1842, Franz Liszt apresentou-se várias vezes no teatro de São Carlos em Lisboa junto a cantores de ópera (HARPER, s.d.).

187 José Vianna da Motta [Viana da Mota] (1868-1948), compositor, professor e pianista português. Dentre seus escritos sobre música se destacam *Música e músicos alemães* (Coimbra, 1941, 1947), *A vida de Liszt* (Oporto, 1945) e seus ensaios e artigos para várias revistas de música (SADIE, 1995).

188 Dúvidas sobre o valor da obra de Bomtempo também foram encontradas em Branco: "Bomtempo foi um bom músico, e nomeadamente um bom compositor, mas não aquilo que se chama um gênio" (BRANCO, 2005, p. 290).

Embora muito bem sucedida no seu início, a referência a problemas na Sociedade Filarmônica na citação anterior aponta para às lutas políticas que ocorreram em Portugal no início do século XIX, tanto assim que, em 1823 o governo proibiu Bomtempo de ensaiar e de promover eventos, situação revertida em 1824, quando Bomtempo conseguiu autorização para continuar suas atividades, apoiado tanto por pessoas de tendências liberais quanto absolutistas (BRITO, 1992; VIEIRA, 1900). Entretanto, essas lutas políticas foram tão graves que durante o reinado de D. Miguel, temeroso que o novo governo pudesse atentar contra sua vida, Bomtempo se viu na obrigação de pedir asilo no Consulado da Rússia, permanecendo asilado durante cinco anos durante os quais não pode fazer nada (VIEIRA, 1900).

Brito ao abordar de maneira geral os concertos de música instrumental e os concertos públicos e privados no século XIX em Portugal, incluindo entre eles os que foram feitos pela Sociedade Filarmônica, comenta:

> "No entanto, a tradução recente de um conjunto de crônicas publicadas no principal jornal musical alemão da época, a *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, veio demonstrar que esses concertos – em especial aqueles que reuniam músicos profissionais e amadores, tanto aristocratas como burgueses – tiveram mesmo assim mais importância do que até pouco se supunha." (BRITO, 1992, p. 138).

Porém, Brito não informa porque estes concertos teriam relevância maior do que o suposto, pois Vieira já havia escrito e publicado em 1900, que no caso dos eventos feitos pela Sociedade dirigida por Bomtempo, sua contribuição foi a de divulgar música diferente daquela de influência italiana à qual os portugueses já estavam tão acostumados.

No entanto, Brito dá uma informação um pouco diferente ao escrever que a música divulgada por Bomtempo em Portugal através da Sociedade Filarmônica, seria "*música de raiz germânica, boémia, e francesa*" (BRITO, 1992, p. 138, grifo do autor), mas, lamentavelmente não relaciona essa informação com sua pesquisa na revista de música por ele citada.

Da mesma maneira que Vieira, Brito ainda destaca o fato de a Sociedade Filarmônica contar com o apoio de pessoas de tendências políticas liberais e também de pessoas ligadas à aristocracia portuguesa:

> "[Bomtempo] Depressa se transforma assim no compositor oficial do novo regime, reunindo ao mesmo tempo à sua volta um grupo de amadores, na sua maioria comerciantes e em especial estrangeiros, mas todos de tendências liberais, entre os quais se destaca o jovem Barão de Quintela e futuro Conde de Farrobo, e que integraram a orquestra reunida para as referidas exéquias" (BRITO, 1992, p. 140).

Vieira julga que o trabalho de Bomtempo à frente da Sociedade Filarmônica ao divulgar um repertório novo, a música de câmara e de concerto em Portugal[189] realiza a parte mais importante de sua atuação como músico no século XIX:

[189] Entre os autores que a Sociedade Filarmônica executava citados por Vieira constam: Bomtempo, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Boccherini, Hummel e Pleyel (VIEIRA, 1900.)

> “começou em agosto de 1822 a primeira serie dos notaveis concertos periódicos, que constituem o mais legitimo título para se lhe honrar a memória, pelos serviços que então prestou á arte, *desenvolvendo o gosto pela boa musica* [a música instrumental clássica]” (VIEIRA, 1900, p. 134, grifo nosso).

Para compreender a ultima frase da citação anterior, não é necessário aceitar plenamente que a expressão “boa musica” relacionada à música clássica seja um indicador de valor absoluto[190], basta a percepção de que, para os autores portugueses pesquisados, a divulgação da música não-italiana ou da música instrumental clássica foi importante no cenário cultural português da primeira metade do século XIX[191].

Pela análise dos textos, pode-se inferir que Bomtempo se relacionava bem com grupos de pessoas bem diferentes, pois é possível notar que, ao mesmo tempo em que publicava, executava e compunha obras que não se adaptavam ao estilo italiano, Bomtempo teve apoio de seus conterrâneos (aristocratas e populares) para criar e manter a Sociedade Filarmônica em Portugal, e também do governo, para atuar no Conservatório de Lisboa (SOUSA, 1980; VIEIRA, 1900).

2.4 O Conservatório Nacional de Lisboa

Bomtempo ajudou a fundar o Conservatório de Lisboa em 1835, como conseqüência de seu interesse na reforma do ensino da música em Portugal, seguindo modelos de outras capitais europeias e estabelecendo a matricula para ambos os sexos (VIEIRA, 1900; FUENTE, 1993), esta última uma “grande inovação” (FUENTE, 1993, p. 15).

Tendo sido o primeiro diretor do Conservatório, Bomtempo enfrentou dificuldades de todos os tipos: tinha instalações deficientes, falta de equipamento administrativo, pagamentos atrasados, falta de instrumentos e de partituras, além de desentendimentos com seu superior Almeida Garrett (VIEIRA, 1900; FUENTE, 1993). Mas seu labor à frente do Conservatório é hoje reconhecida:

> “João Domingos Bomtempo ressalta como figura dominante, destacando-se a sua actuação quer no campo administrativo quer no campo pedagógico, desde a questão das verbas e sua aplicação, passando pela admissão dos professores e funcionários, pela adopção e criação de métodos e programas, até o exame dos alunos que desejam freqüentar as Escolas do Conservatório” (FUENTE, 1993, p. 40)

No decreto de Almeida Garrett que regulamenta o Conservatório Geral, o Conservatório de Música foi incorporado a um projeto maior, o “Conservatorio Geral da Arte Dramática”

---

[190] A utilização da ideia de que possam existir práticas culturais superiores e outras inferiores foi contestada na revisão bibliográfica em três seções: a seção *1.2 A contribuição da história para a musicologia, 1.3 Críticas ao conceito de autenticidade, e a seção 1.6 A estética da recepção como ferramenta de análise na interpretação musical de obras do passado no tempo presente.*

[191] Este assunto será retomado no final do Capítulo III nas seções *3.1.1 Os métodos para fortepiano no final do século XVIII e início do século XIX* e *3.1.2 Introdução ao Op. 19 de Bomtempo.*

(VIEIRA, 1900, p. 148). Garrett escreve que o Conservatório de Música visava substituir o ensino feito pelo anterior Seminário Patriarcal e determina que alunos de ambos os sexos de "raro talento e falta de meios" sejam sustentados pelo Conservatório[192] (VIEIRA, 1900, p. 150).

A breve digressão sobre a questão do gênero no ensino da música, incluída nesse ponto da dissertação, pareceu importante por questionar, através das *práticas,* as ideias que produzem ocorrências distintas em sociedades distintas[193].

Para começar, cabe comentar o uso político do termo mamífero[194] quando utilizado pela primeira vez para classificar os homens dentro do reino animal:

> "[Carlos] Lineu estava envolvido na campanha contra a instituição das amas-de-leite, uma campanha que emergiu juntamente e no mesmo passo que os realinhamentos políticos que solapavam o poder público das mulheres, atribuindo um novo valor ao seu papel doméstico" (SCHIEBINGER, 1998, p. 220).

Segundo Schiebinger, a natureza política do termo é ressaltada quando comparada ao uso que se faz das características tidas como masculinas:

> "Assim, na terminologia de Lineu, uma característica feminina (as mamas lactantes [*Mammalia*]) liga os humanos aos seres brutos, enquanto uma característica tradicionalmente masculina (a razão [*Homo sapiens*]) marca nossa separação deles" (SCHIEBINGER, 1998, p. 227, grifo do autor).

Na França no final do século XVIII, a utilização dos seios como símbolo da liberdade, e da liberdade representada como mulher, é surpreendente por causa do seu uso discriminatório:

> "É notável que nos impetuosos dias da Revolução Francesa, quando os revolucionários marchavam atrás da liberdade, belicosa e de *seios desnudos*, o seio materno tenha se tornado o signo da natureza de que o lugar das mulheres era em casa. Os delegados da Convenção Nacional Francesa *utilizavam o seio como um signo natural de que as mulheres deveriam ter a cidadania e o exercício do poder público negados*" (SCHIEBINGER, 1998, p. 238, 239, grifo nosso).

Este tipo de compreensão redutora das atribuições masculinas e/ou femininas é descrita por outros autores, por exemplo:

> "E se liberdade significava principalmente liberdade para os homens, em muitos outros aspectos, também, as atitudes do século XVIII no que se refere aos gêneros serviam apenas para aumentar a diferenciação da divisão sexual do trabalho e gerar a idealização, a angelização da mulher [...]. Afinal de contas, os sustentáculos psicofisiológicos da (então crucial) sensibilidade acentuavam a fragilidade mental e física da mulher, ao passo que a nova glorificação social da vida familiar e da modernidade natural [...] *explicava a domesticidade como a verdadeira vocação feminina, e o lar como o seu santuário*"[195] (PORTER, 1999, p. 17, grifo nosso).

---

[192] No decreto de fixação de seu orçamento de 1838 percebe-se que para as autoridades parecia necessário dar algum tipo de sustentação financeira aos estudantes de música, pois naquele orçamento existia um valor fixo em dinheiro para vinte pensões alimentícias e para prêmios em livros para os alunos mais destacados (VIEIRA, 1900).

[193] "Quase quarenta anos de estudos feministas em várias disciplinas mostram que gênero, sexualidade e diferença sexual são todos construídos socialmente e são sempre típicos de determinadas culturas, em momentos históricos determinados" (CUSICK, 2009, p. 9).

[194] "A historia das origens do termo Mammalia [taxonomia zoológica, "da mama", designação cunhada por Lineu em 1758] fornece mais um exemplo de como a ciência não é neutra em valores, mas emerge de matrizes culturais complexas" (SCHIEBINGER, 1998, p. 241).

[195] "Definições científicas do corpo feminino – e, por extensão, do papel social das mulheres e da hierarquia social – foram determinadas por uma comunidade científica da qual as mulheres praticamente não faziam parte" (NUCCI, 2010, p. 33), ou seja, o conhecimento é afetado pelas relações de poder.

Sobre questões de gênero parece importante comentar que no caso do Conservatório de Lisboa, não houve diferença nos pagamentos baseados no sexo das pessoas (FUENTE, 1993), mas ao analisar o texto onde se le que no Conservatório de Lisboa era permitida a matrícula para ambos os sexos, percebe-se que, em relação ao sustento oferecido pelo regulamento[196], a quantidade de vagas destinadas às mulheres é a metade do que as destinadas aos homens:

> "Art.30º. O collegio terá doze pensionistas do sexo masculino, e seis do sexo feminino; doze meios pensionistas do sexo masculino e seis meios pensionistas do sexo feminino" (VIEIRA, 1900, p. 151).

O texto transcrito do regulamento descreve uma situação em que as mulheres teriam menos chances de obter as ditas pensões, mas o que o texto não consegue informar é o fato de que as mulheres podiam estar frequentando os mesmos professores e tendo acesso aos mesmos métodos de ensino que os homens, e *mesmo assim* aquele espaço de relações ainda pode ser um espaço discriminatório porque mesmo as próprias alunas, quanto os professores, ou as pessoas que poderiam contratar músicos, podiam dar um tratamento distinto, excludente á condição feminina. Cabe ressaltar que a inquirição anterior não pode ser respondida pelos textos consultados (D´ALVARENGA, 1993; VIEIRA, 1900), mas é possível deduzir-se a inferioridade da situação de das mulheres, mesmo quando elas frequentam o mesmo espaço que os homens[197].

Para finalizar este capítulo é preciso considerar que, do ponto de vista da pesquisa histórica, a obra de Bomtempo no Brasil coloca o seguinte problema: é possível tratar um compositor português do século XIX como estrangeiro, quando naquele período no Brasil não se tinha uma clara consciência de uma cultura nacional ou de uma cultura musical própria que não estivesse marcada como inferior? É relevante pesquisar a obra de Bomtempo no Brasil? Esta questão desponta claramente em textos como:

> "A percepção da música europeia [no Brasil do século XIX] como 'nacional', ou 'não-estrangeira', e o entendimento da música 'local' como exótica e desconectada do 'nacional' foi o resultado de *construções culturais pesadamente mediadas pelo governo imperial e pelos intelectuais locais*, os 'administradores culturais' os quais garantiram que a capital [Rio de Janeiro] se tornasse e continuasse 'civilizada, moderna, e europeia '"[198] (MAGALDI, 2004, p. 157, grifo nosso).

As aspas nas palavras nacional e local evidenciam que, para Magaldi, esses conceitos não são uma realidade com existência natural, elas são conceitos que constroem uma realidade na

---

[196] Aprovado e transformado em decreto em 27-03-1839 (VIEIRA, 1900).

[197] Pode-se comentar como exemplo particular, a partir do artigo de Amato sobre as funções e valorações do piano no Brasil: "Vale destacar, no âmbito das 'estratégias acessíveis', o estudo de piano se voltava especialmente às alunas da classe média, na feição de um 'dote', um atributo a mais às futuras esposas 'prendadas', fato comum na sociedade brasileira desde o século XIX. Nessa acepção, vale ressaltar que o CMSC [Conservatório Musical de São Carlos, entre 1947 e 1991] *tinha como clientela principal a fração feminina* da sociedade – fiel cumpridora de normas." (AMATO, 2008, p. 184, grifo nosso).

[198] "The perception of European music as 'national', or 'not foreign', and the understanding of 'local' music as exotic and disconnected from 'national' were the result of *cultural constructions heavily mediated by the imperial goverment and local intellectuals*, the 'cultural managers' who guaranteed that the capital became and remained 'civilized, modern, and European'" (MAGALDI, 2004, p. 157, grifo nosso).

mente de determinadas pessoas, dentro de uma determinada sociedade. Magaldi ainda comenta que no caso do Brasil os intelectuais locais discutiam o rol da cultura europeia:

> “o mito da tradição musical alemã foi usado para enfatizar a necessidade não apenas de cultura europeia, mas também de uma da tradição europeia que era ‘pura’, nobre e supostamente ‘universal’”[199] (MAGALDI, 2005, p. 6, grifo do autor).

Conclui-se que é claro que tratar a obra de Bomtempo como “brasileira” seria um equívoco, porque a distancia temporal e cultural que separa a pesquisa em música da atualidade da produção musical de Bomtempo no início do século XIX em Portugal, não vai ser superada ou corrigida simplesmente por uma mudança no rótulo classificatório da obra de Bomtempo.

Mas, como consequência da revisão bibliográfica, entendeu-se que é mais fértil para o estudo da música encontrar novos objetos de pesquisa e/ou novas maneiras de abordar os objetos antigos, do que reproduzir narrativas que não conseguem questionar os dados encontrados nos objetos.

Em razão disso e como parte das conclusões da presente dissertação, no final do Capítulo III, foram comentadas as *práticas* musicais que poderiam gerar maior interesse por parte dos pesquisadores, sugerindo-se investigar as *práticas* em detrimento de obras ou autores.

[199] “The myth of the German music tradition was used to highlight the local need for not only European culture, but for a European tradition that was ‘pure’, noble, and supposedly ‘universal’” (MAGALDI, 2005, p. 6, grifo do autor).

CAPÍTULO III

Elementos de Música e Método de Tocar Forte-Piano Op. 19 de

João Domingos Bomtempo

3.1 Introdução

Como já apresentado, foram escolhidos os métodos de fortepiano de Clementi e Cramer para fazer uma análise comparativa com o método de Bomtempo, já que ambos teriam exercido influência direta sobre Bomtempo[200]:

> "Os primeiros capitulos d´esta obra [*Elementos de Música e Método de Tocar Piano Forte*], tratando da theoria elementar, são imitados sobre o 'Methodo de Piano' de Clementi, sendo o capitulo 10.º, que trata dos ornamentos, uma reproducção completa, incluindo os próprios exemplos; a parte prática, porém, é original, se bem que cerrando muito de perto o estylo de Clementi, e mais ainda, o de Cramer." (VIEIRA, 1900, p. 123, grifo nosso)[201].

No caso do livro de Clementi, *Introduction to the art of playing on the pianoforte*[202] foram conseguidas três versões: a versão em inglês publicada originalmente em 1801, a versão de 1801 editada por Sandra Rosenblum (1974), e a versão em alemão, *M. Clementi Einleitung in die Kunst das Piano-Forte zu spielen [...]* publicada na cidade de Gera com data aproximada de 1820 (CLEMENTI, 1820). No caso de J. B. Cramer, o *Instructions pour le piano-forte*, foi obtida a versão em francês publicada em Paris, cerca de 1810, e a versão em alemão *Theoretisch practische Pianoforteschule [...]*[203] de ca. 1820. Os comentários a respeito deles serão postos de maneira oportuna e não em uma seção específica para isso.

É necessário, no entanto, tecer alguns comentários sobre o *Introduction* de Clementi. Os novos conceitos estilísticos e técnicos da música de Clementi são plenamente desenvolvidos nas suas mais elaboradas sonatas e no seu *Gradus ad Parnassum*; "este método [*Introduction*] foi

---

[200] A influência de Clementi sobre Bomtempo foi notada por maior quantidade de autores (VIEIRA, 1900; BRANCO, 2005; ROSENBLUM, 1974).

[201] Ou seja, Bomtempo teria imitado Clementi; porém é preciso lembrar que esta "imitação" não tem uma conotação pejorativa, porque no século XIX a ideia de cópia ou plágio ainda não existia da maneira como é concebida no século XX ou XXI.

[202] Publicado em inglês em 1801, foi traduzido para o francês (1802), alemão (1802), espanhol (1802) e italiano (ca. 183?). Esse é talvez o método de maior popularidade e uso, e "a obra não tem sido apropriadamente considerada em relação aos métodos de fortepiano contemporâneos e à prática musical do seu tempo"; "the work has not been properly considered in relation to other contemporary pianoforte tutors and to the musical practice of its time" (ROSENBLUM, 1974, p. v).

[203] *Theoretisch practische Pianoforteschule in welcher die Anfangsgründe der Musik deutlich erklärt und die vorzüglichsten Regeln der Fingersetzung angegeben werden* (CRAMER, 1820), apesar da diferença entre os nomes, o conteúdo é praticamente o mesmo.

criado essencialmente como uma pequena introdução aos conhecimentos básicos para a crescente geração de músicos amadores”[204] (ROSENBLUM, 1974, p. vi).

Rosenblum igualmente menciona que Clementi tem sua influência reconhecida na escrita para piano de vários compositores muito distintos entre si, como Beethoven, Louis Adam e Bomtempo e seu *Introduction*:

> “[...] teve influência inconfundível sobre vários métodos franceses, ingleses e americanos. Estes incluem o *Método de [Louis] Adam* de 1804, o *Instructions for the Pianoforte* de J.B.Cramer [...]”[205] (ROSENBLUM, 1974, p. ix, grifo do autor).

Embora o *Introduction* não seja tão elaborado quando *Gradus ad Parnassum*, foi pertinente compará-lo com o método de Bomtempo por causa da já mencionada influência de Clementi sobre Bomtempo.

O *Introduction* de Clementi usava a mesma distribuição de questões de muitos dos métodos do final do século XVIII na Inglaterra: uma seção pequena descrevendo os “elementos da música”, seção seguida por escalas dedilhadas e alguns exercícios e finalmente um pequeno número de peças ou “lições”. A descrição dos elementos da música feita por Clementi é mais interessante do que as de seus antecessores, incluindo James Hook[206], Robert Broderip[207] e Jan Ladislav Dussek (ROSENBLUM, 1974). Além disso, Clementi escreveu prelúdios antecedendo as lições; essa disposição das questões e seu teor são claramente identificados nas duas versões do *Elementos* de Bomtempo.

O *Introduction* de Clementi era mais atualizado do que muitos dos seus semelhantes escritos entre 1810 e 1820 (ROSENBLUM, 1974), e, como será mostrado ao longo deste estudo, o método de Bomtempo – em especial a versão atualizada, o autógrafo (1816-1842) – vai se revelar como um intento de imitação e superação do *Introduction* de Clementi, na medida em que Clementi não quis abordar no seu método toda a possível gama de questões técnico-musicais da época, enquanto Bomtempo, diferentemente, se propôs a escrever um método abrangente que

---

[204] “This tutor was designed primarily as a succint introduction to the basic knowledge required by the rapidly-growing class of amateur music-makers” (ROSENBLUM, 1974, p. vi).

[205] “[...] had a unmistakeable influence on several French, English, and American methodes. These include [Louis] Adam´s *Methode* of 1804, J.B.Cramer´s *Instructions for the Pianoforte* [...]” (ROSENBLUM, 1974, p. ix). O *Introduction* foi produzido para atender aos iniciantes, razão porque o texto precisava ser conciso (ROSENBLUM, 1974).

[206] James Hook (1746-1827), compositor inglês, escreveu mais de 2000 canções, compôs sonatas acompanhadas e não acompanhadas para teclado, são conhecidas quatro obras didáticas: *Guida di musica, Being a Complete Book of Instructions for Beginners on the Harpsichord or Piano Forte … to which is added 24 Progressive Lessons* (*c*1785), *Guida di musica, Second Part, Consisting of Several Hundred Examples of Fingering … and Six Exercises … to which is added, a Short … Method of learning Thoro' bass …* (1794?), *The Preceptor for the Piano-Forte, Organ or harpsichord … Favorite Airs … a Collection of Progressive Lessons … [and] Two Celebrated Lessons* (1795?), e *New Guida di musica, Being a Compleat Book of Instructions for Beginners on the Harpsichord or Piano Forte … to which is added 24 Progressive Lessons* (1796), (SADIE, 1995).

[207] Robert Broderip (1758-1808), organista e compositor inglês, escreveu várias obras para teclado e um método, *Plain and Easy Instructions for Young Performers on the Piano-forte,* publicado em Londres ca.1788 (SADIE, 1995).

englobasse dois níveis de estudo: uma parte inicial, para principiantes ou amadores (a primeira parte e alguns dos exercícios da segunda parte do *Elementos*) e outra seção com maior aprofundamento técnico. Sobre este último aspecto é possível pensar que Bomtempo vai além do *Introduction* de Clementi, sobretudo na versão revista (1816-1842), pois além de escrever os exercícios mais simples com maior detalhamento, ele cria outros mais elaborados. Grosso modo, o *Introduction* de Clementi possui cinco páginas de exercícios técnicos (CLEMENTI, 1974, p. 15-19; CLEMENTI, 1820, p. 23-27), o Op. 19 de Bomtempo, na versão de 1816, traz dezessete páginas (BOMTEMPO, 1979, p. 14-30), e a versão revista cinquenta e uma páginas (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 33-41, 50-60, 62-64, 66, 69-95).

Da mesma maneira que Clementi, as obras de Cramer que foram analisadas podem ser divididas em uma parte dirigida aos profissionais (seus 84 estudos para piano[208], que chegaram a ser comentados por Beethoven) e seu *Instructions pour le piano-forte*.

> "De todas as obras de Cramer, aquela que tem tido o maior valor de permanência é o conjunto dos 84 estudos para piano, publicados em dois volumes em 1804 e 1810 respectivamente, como *Studio per il pianoforte* [...] Clementi reivindicou para si mesmo a ideia de tal volume abrangente de exercícios técnicos, acusando Cramer de haver roubado sua ideia e o título para o *Studio* [...] [*Studio per il pianoforte*] foi a coleção mais amplamente usada e admirada no começo do século XIX"[209] (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012, grifo do autor).

O *Instructions* de Cramer tem características muito parecidas com as do *Introduction* de Clementi[210], como por exemplo, o fato de estar dividido em uma seção para os rudimentos da música[211] (pauta, claves, notas, escalas, figuras rítmicas, compasso, tonalidade e modos maior e menor, etc.) e uma seção que inclui exercícios técnicos e depois os prelúdios e lições; assim, é plausível deduzir que o *Instructions* de Cramer estava dirigido aos iniciantes do piano e possui a mesma estrutura do *Introduction* de Clementi.

---

[208] *Etudes pour piano ou Exercices doigtés dans les différens Tons, calculés pour faciliter les progrès de ceux, qui se proposent d´étudier cet instrument à fond par J.B.CRAMER. en 4 Cahiers* (CRAMER, 1925), são exercícios notados que na edição consultada não dispõem de nenhuma explicação ou descrição expressiva e/ou técnica.

[209] "Of all Cramer´s works, the one that has had the greatest enduring value is his celebrated set of 84 studies for the piano, published in two sets of 42 each in 1804 and 1810 as *Studio per il pianoforte* [...] Clementi claimed for himself the idea of such a comprehensive technical volume, accusing Cramer of having stolen the idea and the title for the *Studio* [...] [*Studio per il pianoforte*] was the most widely used and admired collection in the early 19th century" (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012, grifo do autor, acesso em 29-05-2012).

[210] As diferenças entre o método de Cramer e Clementi são muito pequenas, mas pode-se comentar que Cramer na seção onde começam os exercícios técnicos dispõe maior quantidade de subtítulos explicativos como: "*Regras Gerais E Exemplos Para O Dedilhado"* ou *"Exemplos Para O Dedilhado* [...]. Sucessão diatônica de três notas. De quatro notas. Mudança de digitação. Arpegio [...] Com três notas. Com quatro notas [...]"; "RÉGLÉS GÉNÉRALES ET EXEMPLES POUR LE DOIGTER"; "EXEMPLES POUR LE DOIGTER [...] Succession diatonique de trois notes. De quatre notes. Changement de doigter. Arpeggio [...] Avec trois notes. Avec quatre notes [...]" (CRAMER, 1810, p. 10, 12, grifo do autor). Cramer também registra uma maior quantidade de explicações entre os exercícios, e os prelúdios e lições são precedidos e acompanhados de recomendações interpretativas.

[211] "Instructions Élémentaires" (CRAMER, 1810, p. 3). A seção dos rudimentos da música associada ao método para pianoforte foi observada no método de José Mauricio Nunes Garcia (FAGERLANDE, 1996).

Neste capítulo, depois de tecer algumas explicações gerais sobre os métodos para fortepiano, o *Elementos* de Bomtempo foi analisado, seguindo os temas que foram julgados mais pertinentes pelo autor da dissertação, e não segundo a ordem proposta no método de Bomtempo.

3.1.1 Os métodos para fortepiano no final do século XVIII e início do século XIX

Segundo Uszler, assim que as práticas musicais se libertaram das estéticas da igreja e da corte[212], surgiu na Europa um "novo liberalismo institucional que favoreceu a criatividade e o individualismo do solista instrumental, se refletindo diretamente na busca da virtuosidade[213]" (apud MARUM FILHO, 2007, p. 7). Esta nova maneira de pensar e praticar a música instrumental solista iria criar novas formas de ensinar. Conforme Chiantori, o surgimento dos métodos e textos didáticos para fortepiano foi profundamente associado à criação dos conservatórios na Europa na primeira metade do século XIX.[214] Ainda no entender de Chiantori, foi neste momento (a metade do século XIX) que o piano moderno passou a ocupar definitivamente o lugar do fortepiano do início do século[215] (apud MARUM FILHO, 2007).

A esse respeito, Fagerlande aduz que o surgimento de métodos para fortepiano está associado às mudanças sociais do período[216]. Antes de existirem conservatórios na Europa ou no

---

[212] "O que emancipou a música de sua dependência da corte e da igreja, e o que tornou a música instrumental puro veiculo do sublime, foi a gradual proliferação do "público de concerto" (por público de concerto entendo aqueles concertos cuja admissão era cobrada)" (ROSEN, 2000, p. 118). Mas o mesmo autor também pondera: "O público de concerto e a venda de música editada criaram demandas tão constrangedoras quanto as cerimônias da corte e igreja" (ROSEN, 2000, p.118).

[213] "Lás[z]ló Somfai observa que, no final do século XVIII, a ênfase do processo de criação e apresentação do discurso musical começou a se deslocar do *elaboratio* (a elaboração do discurso) para o *actio* (a performance, propriamente dita), o que justifica o sucesso que lograram os virtuoses e sua proliferação por toda a Europa". Lucas insere a explicação: "Retoricamente, a criação e apresentação de um discurso consta de 5 fases distintas: *inventio* (invenção das idéias), *dispositio* (disposição das mesmas), *elaboratio* (elaboração), *actio* (performance) e *memória* (memorização)" (LUCAS, 2005, p. 77).

[214] Segundo Harold Shonberg, "os conservatórios de música surgiram por toda a Europa: Paris (1795), Milão (1808), Nápoles (1808), Praga (1811), Viena (1817), Londres (1822), Bruxelas (1832), Leipzig (1843) e Munich (1846)" (apud MARUM FILHO, 2007, p. 17). "Os conservatórios latino-americanos também surgiram na mesma época, como o do Rio de Janeiro (1841), o de Santiago (1849), o do Pará (1892) e o do Buenos Aires (1894)" (FAGERLANDE, 1996, p. 25).

[215] Reforçando a ideia de mudança na sociedade, Monteiro diz que o cravo representou muito bem a aristocracia barroca, enquanto "na sucessão, o piano seria um símbolo da burguesia que começa a se fortalecer em fins do século XVIII" (MONTEIRO, 2008, p. 86). Sobre o piano no século XIX, Amato é da mesma opinião: "A construção do piano é condicionada pela venda em massa, pois o piano também é, de acordo com sua essência musical, um instrumento doméstico burguês" (AMATO, 2008, p. 168).

[216] Além das mudanças sociais que envolviam as práticas musicais, o piano foi o instrumento representativo da nova Europa: "No entanto o piano, como nenhum outro instrumento, incorporou o profundo sentido da modernidade urbana europeia e dos avanços tecnológicos"; "But no instrument embodied such deep sense of urbane European modernity and technological advancement as did the piano" (MAGALDI, 2004, p. 9) Também, "as novas idéias sociais e políticas encontram eco em conceitos musicais: o temperamento igual, que contém a noção de democracia entre as várias tonalidades e oferece a possibilidade de uma liberdade até então inaudita, torna-se particularmente atraente para compositores e intérpretes" (RÓNAI, 2008, p. 40).

Brasil, "o aprendizado de um instrumento de teclado do século XVIII – seja o cravo ou clavicórdio em casa, ou órgão na igreja – só era possível através de aulas individuais e privadas" (FAGERLANDE, 1996, p. 25). Portanto,

> "Enquanto no século XVIII a música estava centrada em círculos fechados da nobreza, com exceção da ópera e da música religiosa, em fins desse século e início do XIX começaram a surgir salas de concertos, um número muito maior de músicas foi publicado, tudo para atender a uma nova classe, ávida por consumir também cultura" (FAGERLANDE, 1996, p. 26).

É relevante notar que a emergência dos conservatórios, dos métodos e dos fortepianos chegou ao Brasil nesse mesmo período[217]:

> "Com o surgimento de pequenos núcleos coletivos de ensino, nas primeiras décadas do séc. XIX e que culminaram na criação do Conservatório em 1841, criaram-se classes de música destinadas a maiores quantidades de discípulos, aumentando a demanda de professores e alunos, mas também exigindo maior sistemática, abrangência, simplicidade e praticidade das obras teórico-musicais adotadas."[218] (BINDER, CASTAGNA, 1997, p. 8).

Sobre a execução de obras de Bomtempo no Brasil, Monteiro escreve que a vinda da família real ao Brasil em 1808 teria permitido novas escutas no Brasil, e entre os autores que ele cita como executados está Bomtempo (MONTEIRO, 2008). Mas, ele não informa quando ou como isto teria ocorrido, e também não informa a fonte que lhe possibilitou escrever que o repertório de Bomtempo foi tocado no Brasil no período de João VI.

A obra de Bomtempo também foi divulgada no Brasil[219], como consta na correspondência do Correio Braziliense de julho de 1816[220] (CORREIO BRAZILIENSE, 1816, p. 255) onde, entre outras matérias, destaca-se o anuncio do método de fortepiano de Bomtempo.

---

[217] É de 1821 o *Compêndio de música e método de pianoforte* de José Maurício Nunes Garcia. (BINDER, CASTAGNA, 1997). Ao Brasil também chegaram os fortepianos: "o advento de novos instrumentos – como o *fortepiano* e o clarinete, também difundidos no Brasil joanino - e novas formas musicais (cita-se a sonata, o quarteto de cordas e a sinfonia) construíram o gosto clássico" (MONTEIRO, 2008, p. 62, grifo do autor). Contudo, os primeiros fortepianos teriam chegado ao Rio "pouco tempo antes da chegada do Príncipe Regente e da côrte Real portuguesa" (FAGERLANDE, 1996, p. 19). O piano seria associado à classe mais abastada no Brasil: "[...] até se tornar instrumento obrigatório nas boas famílias brasileiras a partir da década de 1850" (CASTAGNA, s.d., p. 21). Segundo Monteiro, "a música foi também, dentro da sociedade escravista [o Brasil de 1800], uma habilidade procurada entre as qualidades do escravo", e continua informando que, em um anúncio da Gazeta do Rio de Janeiro de 1820, se oferecia um escravo "que sabe tocar piano" (MONTEIRO, 2007, p. 9, 10).

[218] Bomtempo além do *Elementos* projetou "um tratado de harmonia e contraponto (incompleto) e outro de composição musical" (VIEIRA,1900, p. 148, 160). Fichas dessas obras estão disponíveis na Biblioteca Nacional de Portugal.

[219] No Correio Braziliense aparece menção a seu segundo e terceiro concertos para piano; sonatas, fantasias e variações para piano; sinfonias e outras peças orquestrais, peças corais e o quinteto Op. 16. As obras foram impressas pela companhia de Clementi ("Clementi e Comp."), e no mesmo jornal, ainda consta que futuramente sairia uma ópera de Bomtempo (CORREIO BRAZILIENSE, 1816). Embora, segundo Vieira, o filho de Bomtempo possuísse alguns fragmentos desta ópera (VIEIRA, 1900), o compositor escreveu apenas uma sonata utilizando um tema da referida ópera: "*An Air, From the Opera of Alessandro in Efeso Op. 22*" (SOUSA, 1980, p. 310). O Correio Braziliense ou Armazém Literário (1802-1822) o primeiro jornal brasileiro livre da censura portuguesa, foi editado e publicado em Londres por Hipólito da Costa (GUIMARÃES, 2011; NIZZA DA SILVA, 2007).

[220] O anuncio do método de Bomtempo chegou extremamente rápido ao Brasil, pois, segundo Vieira, o Op. 19 foi anunciado pelo "*O Investigador Portuguez em Inglaterra*, Vol. XV, n.º LIX" em maio de 1816 (VIEIRA, 1900, p. 122; SOUSA, 1985, p. 36). *O Investigador Portuguez em Inglaterra* foi fundado em 1811 e podia ser assinado no Rio de Janeiro (NIZZA DA SILVA, 2007).

3.1.2 Introdução ao Op. 19 de Bomtempo

Segundo Gerard Doderer, *Elementos de Música e Método de Forte-Piano* de Bomtempo é o primeiro método de piano em Portugal baseado numa concepção metódica e didática, comprovando que nesse país se cultivava um estilo pianístico orientado pela evoluída técnica de construção de pianos e pela maneira de tocar usada pelos mais avançados pianistas e professores de piano da Europa Central (DODERER, 1979[a]).

Como várias das obras de Bomtempo, *Elementos de Música e Método de Forte-Piano Op.19* foi impresso em Londres pela Clementi & Co. em 1816[221]. Cabe destacar que no âmbito da impressão de partituras em Portugal, entre 1750 e 1834, a música para teclado foi a que apresentou maior número de edições (14,5%), embora nenhuma partitura de Bomtempo tenha sido impressa nesse país, mesmo depois dele lá se estabelecer definitivamente em 1820 (ALBUQUERQUE, 2006). Desta maneira, todas as obras de Bomtempo foram impressas por editores ingleses ou franceses, e "eram vendidas em Portugal pelo próprio compositor em sua casa ou por livreiros e armazéns de música"[222] (ALBUQUERQUE, 2006, p. 39). Outras obras de Bomtempo eram vendidas através de subscrição[223], e obras como o *Requiem* Op. 23, teve subscritores em Londres, Paris, Lisboa e Rio de Janeiro (VIEIRA, 1900)[224].

Apesar de Albuquerque escrever que nenhuma obra de Bomtempo foi impressa em Portugal até 1834, Sarrautte dá uma informação diferente ao escrever que Bomtempo teria imprimido uma obra em Lisboa: a "*Grande Fantaisie pour le Forte Piano avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, deux obois, deux bassons, deux cors et tympani*" (SARRAUTTE, 1980, p. xv). Cabe esclarecer dois pontos: primeiro, o título em francês, e segundo a hipótese de ter sido impressa em Lisboa.

---

221 O *Elementos* de Bomtempo foi publicado em português, na cidade de Londres, em uma época em que os idiomas que substituiam o latim como "língua universal" eram talvez o francês e/ou inglês. Sobre a divulgação da obra de Bomtempo, Vieira escreve "a lista das obras com os preços em moeda portugueza [...]" (VIEIRA, 1900, p. 122), cabendo então indagar se o fato do método de Bomtempo estar escrito em português não teria sido um impedimento para sua melhor difusão.

222 Na capa do facsímile do *Elementos* publicado em 1816 vêm discriminados os dois endereços: "Loja de Clementi e Co. Cheapside, No. 26" e "Em Lisboa na rua Larga de S.[m] Roque N[o]. 55" (BOMTEMPO, 1979, s/n). Este último endereço seria da casa de Bomtempo em Lisboa (ALBUQUERQUE, 2006; VIEIRA, 1900).

223 A subscrição funcionava para o subscritor mediante pagamento adiantado de determinada partitura que costumava ter seu nome inscrito em uma "lista de subscriptores" no início da publicação. Era uma prática que parece ter surgido na Inglaterra no século XVIII. "O subscritor foi essencial ao permitir que muitos compositores publicassem e pusessem suas obras em circulação. A subscrição é uma prática que permaneceu intermitente durante outros séculos [...]"; "The subscriber was crucial in enabling many composers to have their works published and circulated. It is a practice that has recurred intermittently over the centuries [...]" (SEARES, 2011, p. 75).

224 Vieira comenta os vários momentos em que Bomtempo teria tido dificuldades financeiras, e como ele mesmo, através de cartas, teria pedido subscrições e que outros enviassem cartas pedindo que subscrevessem suas partituras (VIEIRA, 1900, p. 130).

Sabe-se que Bomtempo teria escrito o título em francês em outras músicas feitas em Portugal, como por exemplo, o *Libera-me* composto em 1835[225], em memória de Pedro IV (VIEIRA, 1900, p. 144). A ficha bibliográfica desta obra diz que é "música manuscrita" e levanta dúvidas quanto à data da publicação: "[1822?]" (BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, 2012).

O texto de Albuquerque (2006), *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*, pode ser considerado como o mais exato sobre o assunto da impressão e edição de partituras em Portugal ao qual se teve acesso; é uma obra específica no gênero de impressão de partituras em Portugal, em um período histórico bem delimitado, fruto de dissertação de mestrado.

Deste modo, depois de cruzar as informações entre os autores, parece que aquela informação de Sarrautte sobre a *Grande Fantaisie* com títulos em francês, de que a peça teria sido impressa em Lisboa, pode ser um equívoco, pois nas fichas bibliográficas disponibilizadas online pela Biblioteca Nacional de Portugal e PORBASE[226] não foi encontrada nenhuma obra com estas especificações, embora tenham sido achadas várias obras com títulos em francês; apesar das fichas examinadas apresentarem a expressão "publicada", as obras em questão são manuscritos que circularam em Portugal, e ao que tudo indica a indicação "publicada" é uma convenção[227], somando-se a isto o fato de que Albuquerque não achou nada em sua pesquisa, feita diretamente em Bibliotecas e Arquivos em Portugal.

Em relação aos métodos para piano em Portugal, na época, apenas se conhecia o "*Methodo de Piano do Conservatório de Pariz*" de Adolph Adam[228] (1803-1856) datado de 1832 (ALBUQUERQUE, 2006), constatando-se, pois, a manifesta utilidade do método de Bomtempo. O próprio Bomtempo registra em uma carta que seu método é o primeiro em língua portuguesa e que essa obra foi "quase geralmente adoptada [em Portugal] com reconhecida vantagem e credito" (VIEIRA, 1900, p. 141).

O método de fortepiano propriamente aparece na segunda parte, com o título de "Methodo de tocar cravo, ou Piano Forte" (BOMTEMPO, 1979, p. 13), embora em lugar algum

---

225 "*Libera-me Consacré à la memoire de D. Pedro Duc de Bragança et offert à S. M. Imperiale Mme la Duchesse Douairière Composé par J.D.Bomtempo* [...]" (VIEIRA, 1900, p. 144, grifo do autor), este texto teria sido transcrito literalmente por Vieira do original encontrado na Biblioteca da Ajuda (VIEIRA, 1900).

226 Base Nacional de Dados Bibliográficos de Portugal, pesquisa online, acesso em 24-09-2012.

227 Em várias destas fichas vem escrita a informação "[música manuscrita]", e depois, o ano da "publicação", podendo ainda nelas constar que o tal documento possuia "borrões", como por exemplo: "*Ficha Bibliográfica.* Fantaisie [música manuscrita] Avec des variations pour le Forte Piano, sur um thema de l´opera (La Donna del Lago) musique de Rossini: borrão / composées par J.D.Bomtempo. [...] Publicação: [1822]", disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, acesso em 22-09-2012. Dessas fichas também se pode deduzir que algumas obras de Bomtempo foram escritas pelo próprio punho de Bomtempo com títulos em francês, pois talvez tenham começado a ser escritas quando Bomtempo ainda estava na França, antes de ele se fixar em Portugal.

228 Adolphe Charles Adam, compositor francês, fez mais de oitenta "obras para o palco", alguns deles para a Opéra-Comique de Paris; no seu tempo obteve sucesso (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012, acesso em 02-07-2012).

se possam encontrar indicações que digam respeito às práticas do cravo[229]. O nome deste instrumento aparece claramente apenas por convenção ou por algum interesse comercial, como é o caso das sonatas de Beethoven, descritas nas suas capas originais como sendo para cravo ou piano (CLOSSON, 1947). Nos métodos de fortepiano de Daniel Steibelt[230] (1765-1823), de cerca de 1810, de Johann Baptist Cramer, de 1810, no "*Einleitung in die Kunst das Piano-Forte*" de 1820, de Muzio Clementi, de Bernard Viguerie[231] (1761-1819) de 1830, de C. Meineke[232] (1782-1850) de 1840, ou mesmo no autógrafo do método de Bomtempo (1816-1842), já não aparece mais o nome "cravo", o que leva a supor que o fortepiano já estava exclusiva e definitivamente na mente dos autores que preparavam os métodos. No entanto, mesmo pensando de forma exclusiva no fortepiano, os autores continuavam a fazer referência ao fortepiano usando outros nomes[233] (ROSENBLUM, 1988).

Vieira tece críticas[234] ao método de Bomtempo, embora elogie suas Seis Lições e Doze Estudos:

> "Technicamente, são todavia apreciáveis as "Seis lições progressivas", e os "Doze Estudos", como trechos de musica boa e seriamente escripta; os tres ultimos estudos, principalmente, tem bastante valor e offerecem já duras difficuldades de mechanismo a vencer, com especialidade o ultimo, cuja primeira parte é consagrada ao trillo." (VIEIRA, 1900, p. 124).

Sobre a questão dos "métodos" associada a conservatórios de música, cabe ainda refletir sobre a crítica de Harnoncourt ao modo de pensar embutido nesse assunto e que não é claramente perceptível. Harnoncourt acredita que o uso dos métodos "esconde" uma nova mentalidade que teria surgido nos tempos da revolução francesa[235]:

---

229 Na versão de 1816, Bomtempo escreve: "No teclado do Cravo ou Piano Forte [...]" (BOMTEMPO, 1979, p. 13) apenas para explicar o uso de acidentes relacionados às teclas pretas. Na seção equivalente da versão revista (1816-1842), na frase substituta, lê-se "No teclado do Piano-forte [...]" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 18). Quando é explicado o uso das claves, de novo há uma referência ao cravo apenas para apontá-lo como um instrumento que se lê na clave de fá (BOMTEMPO, 1979, p. 2), enquanto a alusão a ele desaparece na versão revista. Conclui-se que Bomtempo não teve necessidade de fazer referência a qualquer prática musical que fosse exclusiva do cravo. Observando a obra como um todo, é fácil deduzir que o *Elementos*, tanto na versão de 1816, como na versão revista (1816-1842), é claramente um método para piano, e não para cravo.

230 Daniel Gottlieb Steibelt, pianista e compositor francês, alemão de nascimento, publicou centenas de obras para piano solo e piano com acompanhamento de flauta, violino, violoncelo, harpa ou outros instrumentos (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012, acesso em 10-02-2012).

231 Bernard Viguerie, professor e compositor francês, ficou conhecido por muitos anos como autor de um método para piano (ca. 1795), que foi revisado e refeito muitas vezes, com ajuda de Adolphe Adam e Louise Farrenc. O método também foi traduzido para o espanhol e continuou a ser publicado até 1875 (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012, acesso em 29-05-2012).

232 [Karl] Christopher Meinecke, pianista, organista e compositor americano, alemão de nascimento. (SADIE, 1995)

233 Outros termos usados para fazer referência ao piano: "*cimbalo di piano, e forte, cembalo di martellati, cembalo, clavicembalo, clavecin, instrument, Flügel, Clavier, Hammerclavier, Hammerflügel, ou hammer harpsichord*" (ROSENBLUM, 1988, p. 6). Bomtempo faz o mesmo na Sonata Op. 9 N°. 3, chamando o piano de "cembalo" (BOMTEMPO, 1980, p. 116), numa obra claramente pianística.

234 As críticas serão discutidas neste capítulo na seção *3.1.3 As duas versões do Op. 19.*

235 "A relação mestre-aprendiz foi então substituída por um sistema, por uma instituição: o conservatório", [...] "O princípio teórico era o seguinte: a música deve ser suficientemente simples, para que possa ser por todos compreendida [...] ela deve tocar, excitar, adormecer [...] seja a pessoa culta ou não; ela deve ser uma "língua" que

> "Tentou-se, então, pela primeira vez, num grande Estado, colocar a música a serviço das ideias políticas: o minucioso programa pedagógico do conservatório foi o primeiro exemplo de uniformização na nossa história da música. Ainda hoje, músicos são educados para a música europeia, no mundo inteiro, através desses métodos[236] e, por meio deles, se explica aos ouvintes que não é preciso saber música para compreendê-la – basta que a julguem bela." (HARNONCOURT, 1998, p. 15).

Harnoncourt usa uma imagem que ajuda a esclarecer seu ponto de vista: a substituição da retórica (a linguagem e seu esforço para gerar pensamento) pela pintura (a apreciação estética sem a urgência de uma compreensão mais intelectual[237]):

> "Ele [Cherubini] encomendou às grandes autoridades da época obras didáticas, que deveriam realizar, na música, o novo ideal de *egalité* (igualdade), [...] Os mais importantes professores de música da França precisavam consignar as novas ideias num sistema rígido. Tecnicamente, tratava-se de substituir a retórica pela pintura. Foi assim que se desenvolveram o *sostenuto*, a grande linha, o *legato* moderno. Evidentemente a grande linha melódica já existia antes, mas constituída perceptivelmente de pequenas células reunidas num bloco" (HARNONCOURT, 1998, p. 30, grifo do autor).

Ainda sobre o estudo de métodos não-usados:

> "Acredito que o resgate dessa enorme fatia do repertório e pensamento musical se justifica, não apenas pelo enriquecimento da literatura específica, mas em especial pela oportunidade de contato com *uma forma de pensar, ensinar e fazer música diferente da atual*", (RÓNAI, 2008, p. 50, grifo nosso).

Sobre o uso dos métodos é necessário comentar que foram feitas críticas à maneira puramente técnica pela qual muitos métodos ou simplesmente livros de exercícios proliferaram durante o século XIX[238]. Porém, não é possível supor que o uso de textos didáticos simplesmente tenha mudado de maneira drástica na virada do século XIX. Na verdade, foi um processo gradual, e ainda durante esse século surgiu outro tipo de textos pedagógicos, onde sequer havia exercícios repetitivos ou instruções para atingir a virtuosidade técnica[239].

Também não é possível desconsiderar a hipótese de que o professor que usava um método com exercícios pudesse dar direções expressivas ao aluno[240]. Assim, parece ser injusto

---

todos entendam, sem precisar aprendê-la" (HARNONCOURT, 1998, p. 29, 30). A relação das escolas de música com a maneira de pensar dos músicos e com a sua produção artística foi objeto de crítica na seção *1.2 A contribuição da história para a musicologia*, mas não pode ser questionada nesta dissertação. Ver nota 55, p. 14.

[236] Harnoncourt desconfia destes métodos; no entanto, conhecê-los e estudá-los é essencial para compreender a música dos autores dos períodos estudados.

[237] "[...] a música anterior a 1800 fala e a música posterior a esta pinta. Uma delas precisa ser compreendida, pois tudo o que é dito pressupõe uma compreensão, enquanto a outra se expressa através de atmosferas, sensações, que não precisam ser compreendidas, mas sentidas" (HARNONCOURT, 1998, p. 49).

[238] Este assunto foi discutido mais detalhadamente na seção *3.2.6 A questão técnica musical separada da expressividade musical.*

[239] Nesta dissertação não foi possível tratar destes textos, mas pode-se citar como exemplo o *The Aesthetics of Pianoforte-Playing* de Adolph Kullak (1823-1862) publicado pela primeira vez em 1893, reimpresso pela Da Capo Press em 1972. O texto inclui a grafia de alguns exercícios e exemplos musicais no seu interior, mas este livro não propõe nenhum exercício repetitivo, estudo ou música para estudo, é apenas texto que discute as questões interpretativas – técnicas *e* expressivas – da prática pianística. Este assunto também foi abordado na seção *3.2.6 A questão da técnica musical separada da expressividade musical.*

[240] Por exemplo, Fagerlande usa a ideia de "tradição oral" na qual o método de José Maurício estaria inserido para poder explicar a ausência de certo tipo de recomendações por escrito em tal método. (FAGERLANDE, 1996).

pensar que, naquele tempo, os intérpretes e/ou professores visavam apenas o desenvolvimento técnico com seus métodos ou livros de exercícios.

O *Elementos* de Bomtempo é um método que contém uma seção inicial dedicada aos rudimentos da música, traz exercícios repetitivos de todos os tipos e apresenta músicas como lições, prelúdios e estudos, *todos no mesmo volume*. Assim, este tipo de método para piano que engloba no mesmo texto todos os aspectos citados, parece não ter similares no período estudado nesta dissertação[241].

O fato de todos os métodos do período analisado (*Introduction, Instructions, Elementos*) dediquem uma parte aos rudimentos da música deixa em evidência o fato de que a leitura musical era considerada primordial no aprendizado do instrumento.

Ainda é necessário ponderar a possibilidade de discutir a interpretação de obras de outros tempos usando como referências textos contemporâneos a aquelas obras[242]. Assim, o estudo de métodos como o *Introduction* de Clementi ou o *Elementos* de Bomtempo podem ser uma referência para propor ou questionar a execução de obras do período.

3.1.3 As duas versões do Op. 19

A respeito do *Elementos de Música e Método de Tocar Fortepiano* Op. 19 de Bomtempo, pode-se deduzir a existência de pelo menos quatro textos distintos, conforme a Tabela 1:

Tabela 1: As versões do *Elementos* de Bomtempo

Manuscrito hipotético da versão de 1816[243]	Não é possível saber se as referências dizem respeito a esse manuscrito ou à versão revista.
Versão de 1816, publicada em Londres	Existem dois exemplares na Biblioteca Nacional de Portugal[244]
Edição de Gerhard Doderer de 1979	Baseia-se na edição original de 1816 que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal
Verão revista e aumentada (1816-1842, autógrafo) [245]	Encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal

241 Esta estrutura pode ser encontrada em textos para cravo do início do século XVIII, mas as comparações foram feitas utilizando apenas os textos já citados. Ver comentários a respeito das influências sobre o método de Clementi nas notas 206, 207, p. 53.

242 Esta asserção é percebida por Borém em seu artigo sobre a pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: "Praticamente não se vê historiografias ou revisões de literatura sobre a pesquisa experimental em performance publicadas no Brasil" (BORÉM, 2012, p. 141).

243 Vieira afirma que o filho de Bomtempo possuía "os originaes do Methodo de Piano" (VIEIRA, 1900, p. 161), e pelos comentários por ele registrados no seu dicionário, pode-se deduzir que ele só conhecia a versão de 1816, embora, não seja possível ter certeza disso.

244 Também foram encontrados exemplares desta obra na Library of Congress (Estados Unidos) e na Utrecht University Library (Holanda). Ver nota 10, p. 2.

É necessário lembrar que o autor desta dissertação teve acesso a três versões do método de Bomtempo: a imagem digital da versão de 1816, a edição de Doderer, publicada em 1979, que é uma reprodução do fac-símile do método tal como publicado em Londres, em 1816, e a versão revista e aumentada pelo próprio Bomtempo, entre 1816 e 1842 que, segundo a ficha bibliográfica da Biblioteca Nacional de Portugal, seria um manuscrito autógrafo[246].

Tudo indica que a versão aumentada não foi terminada antes de Bomtempo morrer: o autógrafo tem páginas em branco (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 64, 65, 67, 68), muitas seções não têm sinais de dinâmica, sinais expressivos, dedilhado, etc., a numeração dos capítulos está retificada, e a seção final do manuscrito está muito mais borrada e corrigida do que o início do manuscrito.

A análise dos textos foi feita de forma paralela ao longo da dissertação, e num primeiro momento foi necessário estabelecer quais as maiores diferenças entre a versão revista e aumentada e a versão impressa em 1816.

Como se pode notar comparando as Figuras 1 e 2, são pouquíssimos os momentos em que na versão revista (1816-1842) o dedilhado das peças é discriminado, diferentemente do que acontece na versão de 1816 que, com exceção de alguns dos doze estudos, está quase completamente dedilhada[247]. Essa situação se reproduz mesmo em relação aos sinais expressivos e de andamento, que abundam no fac-símile de 1816.

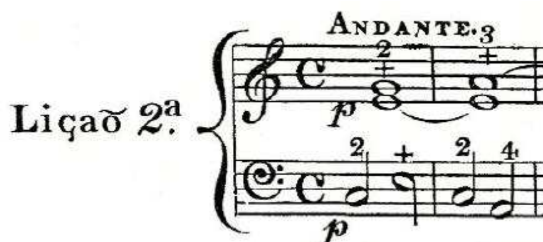


Figura 1, *Liçaõ 2ª.*, (BOMTEMPO, 1979, p. 35).

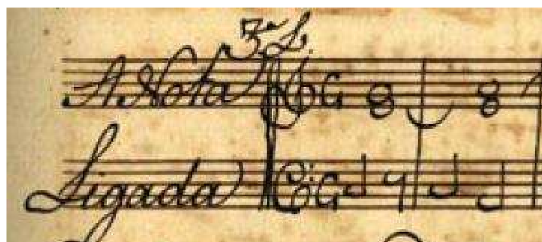


Figura 2, *A Nota Ligada, 3ª. L[içaõ]*, (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 42).

245 Este autógrafo supostamente esteve em poder do filho de Bomtempo, Fernando Bomtempo, mas antes de chegar à Biblioteca Nacional de Portugal, esteve em poder do pianista Ivo Cruz (PORBASE, 2012). Ver nota seguinte.

246 Esta ficha bibliográfica é o documento digital que antecede o *download* do “Elementos de musica e methodo para t[ocar] fortepiano,...” de Bomtempo, na Biblioteca Nacional Digital de Portugal, acessível em <http//purl.pt/791/3>, acesso em 22/04/2011.

247 A maneira de escrever também mudou do fac-símile de 1816 para o autógrafo. Este assunto é matéria da seção *3.2.2 O dedilhado, o legato e a igualdade de toque propostos pelo Op. 19.*

Na versão revista (1816-1842), a parte de exercícios não tem sinais deste tipo, e, nas doze "liçoens", mesmo os trechos que são copia[248] da versão de 1816, não são acompanhados de sinais, seja de andamento, de expressão, ou outros, mas apenas do dedilhado (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 42-48). Ainda na parte final deste autógrafo existem borrões, correções e rasuras que contrastam com a ordem e clareza do início e do meio do autógrafo (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 86, 89, 90, 92), o que pode ser percebido claramente ao comparar a Figura 3 com a 4:



Figura 3, *Exercicios preparatórios [...]*, (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 33).



Figura 4, *[Pafos[249] que principiaõ geralmente pelo Segundo dedo]* (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 89).

Nota-se que na versão revista o uso do termo que faz referência ao piano é muito mais irrefletido do que na versão de 1816: os termos "piano forte, piano-forte, forte piano, forte-piano" são usados indistintamente[250].

A versão revista difere bastante da edição de 1816, pois Bomtempo nela acrescentou um prefácio (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 3), modificou a maioria dos textos, adicionou outros ao longo da obra, excluiu os *Trinta Prelúdios*[251], mudou e acrescentou inúmeros exercícios e fez algumas mudanças na ordem de apresentação dos itens. As "liçõens" que eram seis foram aumentadas para doze, o material musical das seis lições originais foi utilizado na elaboração nas doze novas lições[252], algumas foram simplesmente copiadas e outras sofreram acréscimos.

---

[248] Com exceção da "Licaõ 3ª", o material de todas as outras foi reaproveitado para a versão revisada.

[249] Passagens.

[250] Na versão revista aparece na capa o piano sendo chamado de "Forte Piano", mas depois, com frequência como "Piano-forte" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 3, 18, 29, 84). Curiosamente, é na versão antiga, de 1816, que o nome "Piano Forte" é usado de forma recorrente ao longo de toda a obra. (BOMTEMPO, 1979, s/n, p. 3, 13). Note-se que o uso de certas palavras como "sonata" ou o nome dos instrumentos para teclado pode variar de lugar para lugar, pode mudar no decorrer do tempo e pode ter sentido distinto inclusive quando se analisa apenas um autor ou um período histórico específico (NEWMAN, 1972; ROSENBLUM, 1988).

[251] Sobre os prelúdios, ver seção *3.2.8 A improvisação como prática na performance ao piano.*

[252] Essa informação parece contestável, pois a Lição 12ª da versão aumentada (1816-1842) compreende duas partes, a Lição 4ª e a Lição 6ª da versão de 1816, em Lá menor e Ré menor respectivamente; assim pode-se pensar que talvez Bomtempo tenha se esquecido de escrever que, a partir do início do que na versão de 1816 era a Lição 6ª, na versão de 1816-1842 seria, na verdade, a Lição 13ª, no entanto, o fato de o material musical e a tonalidade delas

Entre as seções acrescentadas à versão revista (1816-1842), destacam-se algumas partes introdutórias: “Notas destacadas para o conhecimento do Teclado” (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 31-32); “Exercicios Preparatorios, em Todos os Tons Maiores e Menores,” que, como o título indica, são exercícios preparatórios para trinados, quintas, sextas, sétimas e oitavas (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 33-37). Esse acréscimo é importante, uma vez que, segundo Vieira, no método de Bomtempo, a inclusão das maiores dificuldades técnicas não era suficientemente preparada do ponto de vista didático. Assim, sobre o *Elementos*, Vieira escreve[253] que se trata de uma obra defeituosa, como todas as feitas até então, pois como em Marpurg[254], Cramer e Clementi, o defeito estaria na progressão “excessivamente rápida, impossível de seguir mesmo pelas mais espontaneas vocações” (VIEIRA, 1900, p. 124). A esse respeito, é possível notar o empenho de Bomtempo em tornar seu método mais didático, ao escrever as partes introdutórias supracitadas e também, ao reaproveitar as seis “Liçoens” da versão de 1816 (BOMTEMPO, 1979, p. 35-37), transformando-as, na nova versão em “12 Liçoens” (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 42-48), maiores em número de compassos e onde as dificuldades são mais progressivas.

Além disso aparecem seções que não estavam na versão de 1816, seções que não têm função introdutória, mas que em relação à edição de 1816 se destacam pela quantidade: “Do emprego dos dedos nas escalas” (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 49); escalas que se estendem até a nona e a décima[255] (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 55-57); na seção das “terceiras” são introduzidos mais exercícios (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 73-80); a seção “exemplos” – que na verdade são exercícios – tem sua similar na edição de 1816, porém com inúmeros exercícios novos: desenhos escalares, terças, quiálteras de vários tipos, acordes, acordes e desenhos escalares com notas cromáticas, exercícios de extensão, desenhos que misturam acordes e escalas, desenhos de escalas cromáticas, notas repetidas, trinados e oitavas (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 84-95). Com exceção dos exercícios de número 16, 42 e 46, essa última parte (a de “exemplos”) contém 60 exercícios completamente novos.

O aumento na quantidade de material novo é mais bem percebido comparando-se o número de páginas: a versão impressa de 1816 tem 37 páginas em letra grande e espaçada,

serem diferentes pode não ser impedimento para a compreensão de que, talvez, Bomtempo pretendesse que fossem tocadas juntas.

[253] Ver a relação da nota 234, p. 59.

[254] Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), alemão, foi crítico, jornalista, teórico e compositor. Seus trabalhos pedagógicos incluem: interpretação ao teclado, baixo-contínuo e composição (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012 acesso em 06-02-2012).

[255] Neste ponto Bomtempo dá uma explicação sobre o dedilhado de escalas que, por sua extensão, chegam a uma nona (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 55), mas depois os exercícios grafados são de escalas “que sobem até à 10” (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 56-57); o dedilhado é tratado na seção *3.2.2 O dedilhado, o legato e a igualdade de toque, propostos pelo Op. 19.*

enquanto o autógrafo tem 95, com o texto musical das últimas páginas escrito em notação pequena e disposto de forma aglomerada (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 84-95). Isto sem contar as páginas dos 30 prelúdios e dos Doze Estudos que não constam no autógrafo[256]. Bomtempo também esclarece isto no "*Prefacio*" do autógrafo, em um texto que não tem similar no fac-símile de 1816:

> "[...] me rezolvi a renovar meu Methodo de tocar Piano-Forte, ajuntando-lhe hum grande numero de Exercicios, e Peças de musica de differentes generos da minha composição" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 3).

No fim do manuscrito, existe a indicação "Seguem-se os 12 Estudos do Antigo Methodo" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 95), estudos esses que não estão no autógrafo. No entanto, fica claro que o desejo de Bomtempo era o de que fossem utilizados os mesmos estudos de 1816.

Para terminar esta seção, convém lembrar que Binder e Castagna, ao abordar a teoria musical no Brasil entre 1734 e 1854, informam que autores como José Maurício Nunes Garcia[257] (1767-1830) não se preocupavam em citar qualquer obra teórica (BINDER, CASTAGNA, 1997). Esse também é o caso do *Elementos* de Bomtempo: na sua versão de 1816 não há qualquer tipo de referência a autores ou a títulos publicados. Na versão revista, também não há citações a títulos ou autores, apenas uma citação em nota de rodapé a "Guido de Arezzo" e "Erycius Putianius" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 4).

Conclui-se então que Bomtempo não teve tempo de terminar a versão revista (1816-1842) e fica patente que, além de ainda desejar aumentar a quantidade de exercícios, pretendia que tivessem uma progressão mais gradual em relação às dificuldades propostas.

---

[256] Na versão de 1816, os Trinta Prelúdios usam cinco páginas e os Doze Estudos, 24 (BOMTEMPO, 1979).

[257] Não confundir com o compositor português José Mauricio (1752-1815), mestre de capela na Catedral da Guarda e na Catedral de Coimbra (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012 acesso em 29-05-2012). José Maurício Nunes Garcia compositor, instrumentista, regente e professor, é o autor do Método para fortepiano (1821), "o primeiro método de teclado brasileiro de que se tem notícia" (FAGERLANDE, 1996, p. 87). "Foi influenciado pelo "classicismo luso-italiano" e "alguns elementos de origem austríaca"" (CASTAGNA, s.d., p. 2). Seu Réquiem e *Missa de Santa Cecilia* confirmam a posição de Nunes Garcia como o mais distinguido compositor brasileiro de seu tempo (OXFORD ONLINE MUSIC, 2012 acesso em 02-07-2012).

3.1.4 Aspectos gerais da primeira parte do Op. 19: "Elementos de Música"

Na primeira parte do Op. 19, a seção com o título "Elementos de Música[258]" consiste em uma introdução ao estudo da música com explicações de conceitos e noções de leitura. O autor começa fazendo uma breve definição de conceitos gerais da música, como melodia e harmonia, e logo inicia as noções básicas de notação musical: pauta, linhas, notas, claves, notação rítmica, compassos, intervalos, leitura de tonalidades, indicações expressivas e de andamento. Ainda na mesma seção, Bomtempo explica sua definição dos sinais dos ornamentos, e depois continua abordando a síncope e a escrita abreviada de arpejos (BOMTEMPO, 1979, p. 1-11; BOMTEMPO, 1816-1842, p. 3-28).

Na versão revista (1816-1842), no final da primeira parte, Bomtempo acrescentou um texto com o título "Da execuçaõ em geral", onde expõe alguns pensamentos sobre interpretação, descrevendo dois possíveis tipos de execução, sem tomar partido por nenhum deles:

> "A execuçaõ distingue-se de duas differentes maneiras; Correta e de Gosto. A Execuçaõ correta he relativamente à graça e expreçaõ com que se deve executar huma peça de musica. A expreçaõ he filha do sentimento da pefoa que executa; e naõ pode ser notada senaõ por alguns termos gerais [...] e que naõ podem ser úteis se naõ às pefoas que saõ doutadas de hum verdadeiro sentimento musico. Em quanto ao gosto e à graça que fazem parte da boa execução, o melhor estudo que se deve fazer; (sic) he de examinar as composições dos grandes Mestres, estudando em primeiro lugar o verdadeiro caracter que convem a cada peça de musica; para lhe poder dar o estilo que lhe compete segundo o sentimento do Compositor." (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 28).

Ainda na continuação dessa citação, o texto de Bomtempo relaciona os movimentos lentos das músicas ao toque *legato*:

> "Todos os movimentos accelerados exigem o serem tocados com muita energia, e brilhantismo. Os movimentos vagarosos particularmente os Adagios exigem huma grande expreção e sentimento; a sua execução he oposta ao Allegro; por que os sons devem ser detidos, ligados e com muita expreção" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 28).

A mesma afinidade é percebida por Rosenblum no *Introduction* de Clementi, quando afirma que no caso de Clementi, o *legato* está relacionado aos movimentos lentos das suas sonatas, e que esse teria sido um dos aspectos significantes do *Introduction*; além disso, Clementi teria difundido a ideia do *legato* através do próprio *Introduction*, e por meio de sua atividade de executante e de professor de música (ROSENBLUM,1974).

Na seção "Termos que se referem à força da Execuçaõ", Bomtempo reclama das execuções de seu tempo:

> "Todos estes differentes Termos, são os que usaõ geralmente os Compositores; para indicarem os movimentos, e caractères das Peças de musica que elles compoem; que raras vezes saõ executadas *segundo suas intençoens*" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 22, grifo nosso).

[258] A parte do *Elementos* que trata dos rudimentos da música não foi observada em detalhe em vista da necessidade de delimitação do presente estudo, porém pode-se dizer que a primeira parte do Op. 19 corresponde de forma geral à seção equivalente no *Introduction* de Clementi e no *Instructions* de Cramer.

Pode-se notar nestas poucas linhas que algumas maneiras de pensar do século XIX se mostram com clareza no texto de Bomtempo:

1. A ideia de obra prima e dos grandes mestres (culto ao gênio):

> “A continuidade na tradição ocidental de música erudita pode ter sua origem por volta de 1800, numa época em que, como vimos, as obras de Haydn, Mozart e Beethoven foram percebidas como obras-primas de uma nova maneira, e como obras-primas que tinham que ser preservadas num repertório permanente”; “O século XIX tinha fixação em grandes compositores, e isso se reflete nos intérpretes históricos de música do século XIX” (KERMAN, 1987, p. 274, 297).

O culto ao gênio ainda pode ser relacionado ao imperativo da originalidade, este último, um pensamento comum no século XVIII[259] (NEWMAN, 1972). As ideias de culto ao gênio e obra-prima podem ser problematizadas, pois interferem na forma pela qual o estudo da música vai ser abordado. Por exemplo, sobre a pesquisa em música do século XIX no Rio de Janeiro:

> “Mas o maior obstáculo consiste no ponto de vista tradicional pelo qual as obras europeias são obras-primas postas em pedestais indiferentes ao tempo e, no nosso caso, indiferente ao lugar[260]” (MAGALDI, 2004, p. xv).

2. A interpretação guiada pelas intenções do compositor, intenções inscritas na partitura[261].

3. O gosto pelo “brilhantismo” (a escrita brilhante, o toque brilhante):

A “oposição entre *legato* e *brilhante*, termos freqüentes (sic) no vocabulário dos pianistas de meados do século XIX.” (MARUM FILHO, 2007, p. 43). Estas ideias também são encontradas em autores em pleno século XX, como Lhevine: “O brilho é tão importante quanto o “bel canto” do toque ao piano[262]” (LHEVINE, 1972, p. 15).

No *Instructions* de Cramer a sonoridade brilhante é associada à velocidade:

> “Uma posição cômoda, uma boa maneira de sustentar os braços, os punhos e os dedos, facilitarão muito aos alunos a aquisição de uma execução rápida e brilhante: ao contrário, a omissão desses detalhes a prejudicaria essencialmente”[263] (CRAMER, 1810, p. 10).

Nos comentários de Bomtempo acerca da posição dos dedos e da mão ao tocar piano, não existe a associação direta à velocidade e ao brilho do som à maneira de Cramer, Bomtempo

---

[259] “O culto da originalidade per se, que permeou o pensamento filosófico no início da Era Clássica afetou a sonata, também”; “The cult of originality per se that pervaded philosophic thought at the outset of the Classic Era affected the sonata, too” (NEWMAN, 1972, p. 41). Embora não utilize explicitamente o conceito de intertextualidade, influência, ou algum similar à maneira da estética da recepção, no texto de Newman (1972) fica claro como os compositores usavam nas suas obras recursos musicais de terceiros, entretanto, uns dos critérios pelos quais Newman separa um grupo de autores de outros é a maior ou menor originalidade que ele atribui aos autores por ele pesquisados e a suposta influência que um autor ou grupo de autores pode exercer sobre seus sucessores.

[260] “But the greatest obstacle lies in the traditional view that European works are “masterworks” standing on pedestals indifferent to time and, in our case, to place” (MAGALDI, 2004, p. xv). Este tema também foi abordado na seção *1.6 A estética da recepção como ferramenta de análise na interpretação musical de obras do passado no tempo presente*.

[261] O tema das intenções do compositor e a fidelidade a partitura foram discutidos no Capítulo I.

[262] “Brilliancy is as important as “bel canto” in piano playing.” (LHEVINE, 1972, p. 15).

[263] “Une position aisée, une bonne manière de tenir les bras, les poignets et les doigts, faciliteront beaucoup les élèves pour acquérir une exécution rapide et brillante: au contraire l´omission de ces détails y nuirait essentielment” (CRAMER, 1810, p. 10).

apenas comenta que os ornamentos podem dar maior brilho à execução (BOMTEMPO, 1816-1842).

4. O virtuosismo do intérprete: este aspecto não está claramente disposto no texto de Bomtempo já citado, mas é observado em suas obras. Sobre o virtuosismo no século XIX pode-se notar:

> "O virtuosismo no teclado foi acentuada também através dos avanços mecânicos acrescidos do fortepiano, um instrumento de teclado que estava se desenvolvendo em escopo e diversidade dinâmica. Mais compositores de teclado escreveram exclusivamente para o instrumento, tirando vantagem de todo seu potencial idiomático, exigindo assim, grandes habilidades técnicas[264]" (FYTIKA, 2004, p. 41).

5. A ideia do "*legato* contínuo"[265].
6. A "expressão" como novidade interpretativa:

> "Artistas, e particularmente músicos, começaram [entre 1800-1840] a ganhar respeito e independência sem precedentes através de sua habilidade de expressar a riqueza da emoção humana[266]" (FYTIKA, 2004, p. 41); "[...] o conceito de expressão, mesmo que tomado no seu sentido menos elaborado, é essencial para compreender a arte do final do século XVIII"[267] (ROSEN, 1986, p. 25).

Antes de concluir esta seção é necessário comentar o uso de alguns sinais expressivos que Bomtempo descreve na primeira parte do *Elementos*.

Bomtempo na versão de 1816 escreve que "Calando, ou Mancando, quer dizer diminuindo gradualmente o som, ou afroxando imperceptivelmente o tempo" (BOMTEMPO, 1979, p. 8-9); enquanto na versão revista *calando* é descrito como "*immudecendo*" (1816-1842, p. 22, grifo do autor), sem associá-lo, portanto, à mudança de velocidade. A primeira asseveração é muito parecida à dada por Clementi[268] (1801), tal vez o primeiro autor a fazer aquela definição do termo *calando*, cujo sentido se tornaria de uso comum no século XIX (ROSENBLUM, 1974), no entanto, nas obras para piano de Bomtempo, a expressão *calando* quase não foi utilizada, aparece somente duas vezes nas 327 páginas para piano solo consultadas (BOMTEMPO, 1980).

Também se destaca o sentido distinto proposto para os termos *Forzando* ou *Sforzando*, que "se marca com um Fz. e um Sf. quer dizer tom mais rijo" (BOMTEMPO, 1979, p. 9), em

---

[264] "Keyboard virtuosity was enhanced also through the mechanical advancements of the fortepiano, a keyboard instrument that was developing in both range and dynamic diversity. More keyboard composers wrote exclusively for the instrument, taking advantage of its full idiomatic potential, thus requiring high technical skills" (FYTIKA, 2004, p. 41).

[265] O legato e a virtuosidade foram comentados na seção *3.2.2 O dedilhado, o legato e a igualdade de toque propostos pelo Op. 19* e na seção *3.1.1 Os métodos para fortepiano no final do século XVIII e início do século XIX.*

[266] "Artists, and particulary performing musicians, began [1800-1840] to gain unprecedent respect and independence through their ability to express the wealth of human emotion" (FYTIKA, 2004. p. 41).

[267] "[...] el concepto de expresión, aun tomado en su sentido menos complejo, es esencial para comprender el arte de finales del siglo XVIII" (ROSEN, 1986, p. 25).

[268] "*Calando,* ou *mancando*, diminuindo gradativamente o som, ou afrouxando quase imperceptivelmente o tempo; ou ambos"; "CALANDO, or MANCANDO, diminishing by degrees the sound, or slackening almost imperceptibly the time; or both" (CLEMENTI, 1801, p. 14, grifo do autor).

contraste com o uso sugerido para o termo *Rinforzando*, que "se marca rinf. ou rf. quer dizer crescer" (BOMTEMPO, 1979, p. 9).

Para Clementi os termos *fz* e *sf* indicam acento, e o termo *rinforzando* pode sugerir um *crescendo* curto sobre poucas notas ou acentuação na sua acepção comum; essas definições são comuns a outros autores do período, e autores como Beethoven nem sempre os usavam de maneira completamente coerente (ROSENBLUM, 1988).

No final do Capitulo III, ao propor uma interpretação para algumas obras de Bomtempo, será comentado como os usos de alguns desses sinais deixa dúvidas quanto ao seu sentido exato, pois, quando esses sinais são observados na partitura, tem-se a impressão que *f*, *fz* e *rf* podem ser usados para indicar acentos em notas específicas.

3.1.5 Aspectos gerais da segunda parte do Op. 19: "Método de Tocar Forte-piano"

No intuito de apresentar um texto mais claro, nesta seção, as versões do Op. 19 de Bomtempo serão indicadas da seguinte maneira: versão de 1816, editada por Doderer em 1979: (1816); e versão revista: (1842).

A enumeração dos assuntos da segunda parte do Op. 19, o *Método de Tocar Forte-Piano*, é do autor desta dissertação, e não corresponde à ordenação de Bomtempo.

1. Altura do banco – "Seja taõ[269] alto o assento que o braço penda um pouco para ás teclas" (1816, p.13; 1842, p. 29).
2. Posição dos dedos[270] – Os dedos devem tocar levemente curvos. (1816, p. 13; 1842, p. 29).
3. Independência digital – "o movimento de cada dedo naõ dependa dos outros; quero dizer que se erga um dedo sem que outros se ergaõ com elle." (1816, p. 13; 1842, p. 29).
4. Leveza do toque – "He essencial que nunca a tecla se fira com a força do braço, mas somente com a força que lhe vem das primeiras articulaçoens dos dedos" (1816, p. 13; 1842, p. 29); "He preciso haver todo o cuidado no modo de ferir as teclas; para que senaõ perceba o tacto, o que destruiria o bom effeito do som" (1842, p. 29).
5. Uso confortável da mão, posição natural – "As Maõs deveraõ estar n´uma postura natural, formando huma linha parallela com o teclado" (1842, p. 29).

[269] O sinal de acento na letra "o" e não na letra "a" é a norma observada no português das duas versões.
[270] A postura corporal e a maneira de dispor a mão e/ou os dedos sobre o teclado já faziam parte das considerações descritas nos tratados para cravo (baixo contínuo) anteriores ao surgimento do fortepiano (FAGERLANDE, 2011; FYTIKA, 2004). Este aspecto também foi notado em Clementi (ROSENBLUM, 1974).

6. Passagem do polegar – a passagem não deve ser percebida como tal e não se usa passar o polegar depois do dedo mínimo. (1816, p. 13; 1842, p. 29, 60); não se deve passar mais dedos do que o necessário (1842, p. 33); o polegar não deve cair abaixo do nível das teclas quando não estiver sendo usado[271] (1816, p. 13; 1842, p. 29).
7. Polegar nas teclas pretas – deve-se evitar o uso do polegar nas teclas pretas (1816, p. 13; 1842, p. 29, 60, 66, 73) as oitavas e os acordes (1816, p. 26, 29; 1842, p. 66, 81) seriam as exceções. O polegar é percebido como o "Dedo mais importante, e que serve de apoio para o movimento dos outros" (1842, p. 29) [272].
8. Treino exaustivo[273] – ("Torne-se a repetir a té que a maõ esteja cançada"). (1816, p. 14).
9. Igualdade do toque[274] – "os Signos sejaõ tocados com a mesma igualdade de força" (1816, p. 14; 1842, p. 32).
10. O *legato*[275] (1842, p. 28).
11. Movimento do braço – emprego cuidadoso nos trechos com intervalos grandes, "he nescefario[276] haver todo o cuidado no movimento dos braços, donde dependa a difficuldade defte[277] gênero de execuçaõ" (1842, p. 29).
12. Transposição – necessidade de aprender a transpor e tocar os exercícios transpondo-os a todos os tons[278] (1842, p. 41).
13. Execução a tempo. (1816, p. 14; 1842, p. 32).
14. Treino com as mãos separadas. (1816, p.14; 1842, p. 32).
15. Treino em andamento lento para atingir a velocidade máxima (1816, p. 14; 1842, p. 29).
16. Notas repetidas – em passagens rápidas com notas repetidas, deve-se mudar de dedo para tocá-las, mas nunca usar o dedo mínimo nessas situações[279]. (1816, p. 20; 1842, p. 61).
17. A velocidade é tida como um recurso que deve ser desenvolvido: "Todos estes exercicios se deveraõ tocar no andamento mais veloz possível" (1816, p. 14, 34; 1842, p. 32).

---

[271] "Quando o pollegar n´uma passagem naõ tenha, em que se occupe, naõ se deixe arrastar, nem descair mais baixo do que as teclas" (BOMTEMPO, 1979, p. 13).

[272] Este assunto foi comentado na seção *3.2.2 O dedilhado, o legato e a igualdade de toque propostos pelo Op. 19.*

[273] A ideia do exercício repetitivo como elemento de estudo foi analisado na seção *A questão da técnica musical separada da expressividade musical.*

[274] Este tema foi discutido na seção *O dedilhado, o legato e a igualdade de toque propostos pelo Op. 19.*

[275] Este tópico foi discutido na seção *O dedilhado, o legato e a igualdade de toque propostos pelo Op. 19,* e na seção introdutória de *3.2.O som do fortepiano: uma nova paleta de recursos técnicos e expressivos.*

[276] Além do manuscrito não ser claro, está rasurado, mas essa palavra aparece grafada de novo na página 33 tal como no texto acima.

[277] "Defte", é claramente um "f" no manuscrito, escrito no português do século XIX.

[278] Na versão de 1816 pede-se apenas que os exercícios sejam executados no "Tom menor" (BOMTEMPO, 1979, p. 14), este assunto foi comentado na seção *3.2.6 A questão da técnica musical separada da expressividade musical.*

[279] Na versão revista, Bomtempo escreve que a única exceção ao uso do dedo mínimo nas sequências de notas repetidas ocorre quando cinco notas rápidas são repetidas (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 61).

É possível relacionar os itens 2, 3, 4, 5, 9 e 17 com as maneiras que Rosenblum julga serem comuns aos autores do período estudado:

> "A mão e o braço quietos [sem movimentos desnecessários], a predominância da técnica de dedo [e não do peso do braço] com uma ação precisa dos dedos, e inclusive um toque regular [igual, homogêneo] com os dedos perto das teclas era cultivado igualmente por clavicordistas, cravistas e pianofortistas. [...] O grau de força digital e esforço necessário em um fortepiano está mais perto daquele que é preciso em um cravo do que em um pianoforte moderno. *Agilidade e finesse são mais importantes do que força*"[280] (ROSENBLUM, 1988, p. 190, grifo nosso).

Esses aspectos são destacáveis porque se relacionam com a maneira de executar o repertório do período e à escrita do mesmo. Este tipo de consideração também pode ser aproveitado na execução em um piano moderno.

Quanto aos exercícios da segunda parte do *Elementos*, eles foram agrupados da seguinte maneira:

1. Exercícios com desenhos em âmbito de quinta que progressivamente se alarga (1816, p. 14). Na versão revista, o primeiro exercício da versão de 1816 é apresentado com maior acabamento, dentro de uma sequência já transposta para todos os tons (1842, p. 33-36); em seguida são introduzidos quatro exercícios que incluem maior variedade de desenhos do que seus similares na versão de 1816[281]; esses exercícios são feitos basicamente usando intervalos pequenos (principalmente até intervalos de quarta, às vezes usando intervalos maiores), começando no âmbito de quinta e chegando à oitava (1842, p. 38-41).
2. Desenho escalar em duas oitavas: maiores, menores e cromática; na versão de 1816, o dedilhado sempre vem descrito (1816, p. 15-20; 1842, p. 50-55). A versão revista ainda apresenta outros desenhos escalares[282] (1842, p. 56-60).
3. Exercícios variados: escalas, arpejos, saltos e extensão (1816, p. 32-33; 1842, p. 84-95). A versão revista (1842), além de ter essa variedade de exercícios, possui muitos exercícios que misturam os tipos dos desenhos; ao mesmo tempo, na versão revista, os

[280] "A quiet hand and arm, primacy of finger technique with precise finger action, and an even touch with the fingers close to the keys were cultivated by clavichordists, harpsichordists, and fortepianists alike. [...] The degree of finger strenght and exertion necessary on a fortepiano is closer to what is needed on a harpsichord than on a modern pianoforte. *Agility and finesse are more valuable than power*" (ROSENBLUM, 1988, p. 190, 191, grifo nosso). Rosenblum escreve que instrumentos com mecanismos mais pesados (martelos, teclas) e com maior sonoridade (fruto de cordas e estruturas de metal) requerem maior participação dos dedos e dos braços (1988). O autor desta dissertação agradece a observação de Marcelo Fagerlande sobre o fato de que os itens 2, 3, 4, 5, 7, e 12 são comuns a outras obras portuguesas do período.

[281] Na versão de 1816, esses exercícios tinham um ou dois compassos; na versão revista, apresentam cerca de trinta compassos cada um.

[282] Na versão revista, nas escalas anteriormente descritas, as duas mãos tocam as mesmas notas em oitavas diferentes; na versão revista, Bomtempo acrescenta exercícios de escalas em que as mãos tocam em relação de terça, sexta e décima, em movimento direto e contrário, além das escalas cromáticas. Em muitas partes do manuscrito sente-se a falta do dedilhado.

exercícios já estão organizados pelo dedo pelo qual começam: dedos 1, 2, 3, 4. Bomtempo não escreve exercícios que comecem pelo dedo 5; os mais curtos podem ter dois compassos, outros dezoito.

4. Notas repetidas e notas repetidas com saltos e/ou extensão, e notas repetidas duplas (1816, p. 20-21, 25-26; 1842, p. 61-63). Na versão revista, Bomtempo, em um dos exercícios de notas repetidas, sugere executá-lo usando apenas dois dedos: 2-1 e 3-1 (1842, p. 63).
5. Desenhos de saltos intervalares maiores que uma décimo-segunda (1816, p. 21, 23; 1842, p. 64, 86, 88, 91, 92). Estes saltos devem ser executados o mais ligado possível:

> "He preciso haver todo o cuidado no movimento dos Braços, e que estes estejaõ leves; as Maõs naõ se devem levantar muito das teclas; para [que] as notas se pofaõ dar *ligadas* e naõ destacadas" (1842, p. 64, grifo nosso).

6. Terças em desenhos variados: escalas diatônica e cromática, progressões melódicas, arpejos, desenhos com mudanças de oitava (1816, p. 22-24; 1842, p. 73-80, 95). Na versão revista (1842) os exercícios de escalas em terças vêm escritos por extenso em todos os tons (são cinco páginas só para isso); pode se afirmar que a versão revista tem menos variedade de desenhos em relação à versão de 1816.
7. Notas duplas em quartas, quintas e sextas: vários tipos de desenhos de acordes quebrados, com notas repetidas e com notas duplas mescladas com desenhos escalares simples, notas duplas com saltos (1816, p. 25-26).
8. Sétimas e oitavas: escalas, acordes e saltos (1816, p. 26-28; 1842, p. 94), Bomtempo sugere o dedilhado 1-5 e 1-4 para as oitavas (1816, p. 26; 1842, p. 66). Na versão revista, as sétimas e oitavas vem dispostas em seção única, junto das quartas, quintas e sextas. Nesta parte do autógrafo há duas páginas em branco (1842, p. 67-68).
9. Oitavas com terças em desenhos escalares (1816, p. 28).
10. Acordes de três ou quatro notas em desenhos arpejados e escalares (1816, p. 29-30; 1842, p. 81-83).
11. Arpejos (1816, p. 32-34; 1842, p. 85-94).
12. Arpejos do acorde de 7ª diminuta, arpejos com uma nota sustentada (1816, p. 32-34; 1842, p. 87). Rosenblum atribui a Clementi a inovação que significou o uso do arpejo de 7ª em muitas "escolas" de técnica; essas escolas enfatizavam o uso do acorde arpejado como meio de treinar a independência e igualdade de toque dos dedos (1974, p. xv).

13. Polifonia e exercícios de notas sustentadas. Bomtempo propõe a substituição[283] de dedos para poder executá-los (1816, p. 30; 1842, p. 61-62).
14. Trinados em notas simples, trinados nas duas mãos, trinados em uma ou duas vozes, simultaneamente com oitavas, e trinados que devem ser executados com acordes alternados entre as duas mãos (1816, p. 31; 1842, p. 69-72). A versão revista ainda traz exercício preparatório para os trinados (1842, p. 37). Destaca-se a indicação de que o trinado seja praticado com todas as possibilidades de dedos adjacentes (1816, p. 31; 1842, p. 69), o que provavelmente, está associado ao fato de que Bomtempo propõe exercícios onde o trinado deve ser tocado junto com outro desenho – como uma oitava ou uma melodia – usando a mesma mão, recursos esses empregados nas suas músicas[284].
15. Exercícios de extensão (1816, p. 32; 1842, p. 64, 86, 88, 91).

Como parte integrante do método, Bomtempo apresenta três grupos distintos de músicas:

1. Seis Lições (1816, p. 35-37); Doze Lições (1842, p. 42-48). Na versão revista as lições vem sob o título de "Valor e Divisoens de Notas em differentes formas" (1842, p. 42) quase todas elas acompanhadas com um tópico descritivo[285]. As lições do Op. 19 de Bomtempo podem ser compreendidas segundo a definição de Fagerlande:

> "Já em Portugal, a referência mais antiga encontrada para *Lição* são os manuscritos do século XVI na sua maioria compilados na região de Braga. [...] O termo *Lição* designa em geral uma peça de movimento único com fins pedagógicos[286]" (FAGERLANDE, 1996, p. 21, grifo do autor).

2. Trinta Prelúdios[287] (1816, p. 38-42).
3. Doze Estudos (1816, p. 43-66). Se conhece um estudo para piano publicado no catálogo de D´Alvarenga (1993), que não faz parte do *Elementos* nem do conjunto de obras para piano solo publicadas por Sousa (1980). A definição do termo "estudo" conforme era utilizada no século XIX, pode ser aplicada aos estudos do *Elementos*: são exercícios feitos para desenvolver determinadas questões técnicas, e interessantes do ponto de vista musical (SADIE, 1995).

---

283 "Tambem nos Signos firmes [notas de longa duração] acontesse ser forcozo pôr dous dedos seguidos sobre a mesma tecla, sem comtudo torna la a tocar, mas somente para sostentar a vibraçaõ do som" (BOMTEMPO, 1979, p. 30). O dedilhado da substituição de dedos é grafado com um sinal de ligadura " ⌢ " entre os números.

284 Este tipo de efeito aparece em obras de Bomtempo às quais se teve acesso como: *Fandango with variations* (BOMTEMPO, 1980, p. 28), *An Introduction, Op. 6* (BOMTEMPO, 1980, p. 40), *Grande Sonata, Op. 20* – nesta sonata o efeito é usado nas duas mãos ao mesmo tempo – (BOMTEMPO, 1980, p. 257) e o *Estudo 12* (BOMTEMPO 1816, p. 63-64).

285 "Huma Nota contra outra de igual valor; Duas Notas Por Huma; A Nota Ligada; 4 Notas por Huma; 8 Notas por Huma; Hum Ponto depois da Nota; A Nota com Mordente; A Nota Syncopada; Duas Notas contra Tresquialteras; 16 Notas por huma; Estilo Severo [música de igreja]" (BOMTEMPO, 1816-1852, p. 42-45)

286 Os termos *Lesson* no inglês e *Leçon* no francês podiam ter outras acepções e usos (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012, acesso em 29-05-2012; FAGERLANDE, 1996), mas no *Introduction* de Clementi, no *Instructions* de Cramer, e no *Elementos* de Bomtempo, o termo possui claramente um sentido pedagógico.

287 Estes prelúdios foram comentados na seção *3.2.8 A improvisação como prática de interpretação no piano*.

3.2 O som do fortepiano: uma nova paleta de recursos técnicos e expressivos

3.2.1 Introdução

É difícil caracterizar o que é uma nova sonoridade, mas a maneira de abordar a questão é mostrar na escrita[288] proposta pelo *Elementos*, aspectos dos quais possam ser deduzidos os tipos de novas sonoridades. Segundo Rosenblum, o material novo que está surgindo no período estudado pode ser mais bem interpretado como uma lenta evolução das maneiras mais antigas – o barroco tardio e as primeiras manifestações clássicas – do que como romantismo prematuro[289].

Em um primeiro momento será mostrado como o texto escrito numa partitura já é condicionado fortemente pelo instrumento para o qual foi feito; através de exemplos musicais de edições da época poderão ser percebidas as questões técnicas e musicais associadas ao desenvolvimento do fortepiano; e, em seguida, aspectos encontrados na obra de Bomtempo, serão comentados e interpretados como uma novidade sonora em relação ao seu passado recente.



Figura 5, *Pièces choisies pour le clavecin ou l´orgue [...], Allegro*[290] (SCARLATTI, 1737, p. 16).

[288] "Durante a segunda metade do século XVIII muitos fios no tecido musical em desenvolvimento levaram os compositores a incluir em suas partituras cada vez mais indicações para a execução"; "During the second half of the eighteenth century many threads in the evolving fabric of music led composers to include in their scores an increasing number of directions for performance" (ROSENBLUM, 1988, p. 16).

[289] "Para a música do período clássico o modo mais efetivo de se atingir este objetivo é pelo viés cronológico: isto é, percebendo o(s) novo(s) estilo(s) de performance como tendo evoluido gradualmente a partir do barroco tardio e do pré-classicismo, ao invés de entende-los como uma versão prematura e incompleta do pianismo romântico"; "For the music of the Classical period the most effective approach to this goal is gained from a chronological point of view: that is, by perceiving the newer style(s) of performance as having evolved gradually from the late Baroque and early Classic styles rather than as a premature and incomplete version of nineteenth-century Romantic pianism" (ROSENBLUM, 1988, p. 1).

[290] Nesta coleção aparecem aspectos aqui não discriminados; no entanto as características enumeradas são generalizáveis a toda a coleção, destacando-se apenas que, às vezes, aparecem oitavas (somente na região próxima do dó central), acordes de três ou quatro notas (em um momento aparece um acorde de oito notas, uma exceção) e polifonia a três vozes. Não foi comentada a questão do pedal harmônico porque os cravos desta época não possuíam esse dispositivo. Deve-se notar que aspectos que podem ser tidos como típicos do piano, podem ser encontrados em obras feitas para cravo.

O primeiro exemplo é uma peça para cravo de Domenico Scarlatti[291], publicada em 1737: na Figura 5 percebem-se claramente traços da escrita que dependem do cravo, como por exemplo, acordes arpejados em posição aberta, somente duas vozes, nenhuma indicação de dinâmica, articulação ou expressão, ausência de acordes e oitavas, ausência de contrastes marcados; este fragmento abarca quatro oitavas e meia. Neste ponto o mais importante é notar a ausência de indicação de dinâmicas, articulações, sinais expressivos e contrastes de qualquer espécie. A música é construída a partir de pequenas células de geralmente um compasso, que são repetidas, alteradas e se contrapõem, formando uma imagem feita de pequenos fragmentos, como em um mosaico.

Para mostrar o tipo de escrita usada para os instrumentos do final do século XVIII, foi escolhida uma seção de uma das sonatas de Clementi onde já aparecem claramente vinculados à partitura (Figura 6) aspectos tidos como próprios do fortepiano: sinais de dinâmica, expressão, articulação, ligaduras de frase, e contrastes inexequíveis em um cravo; também é de destacar a escala descendente do final do primeiro sistema, um "ff" após um "pp", depois seguida, no segundo sistema, por um arpejo de acorde aberto, da região grave à aguda. Mais do que simplesmente um contraste de dinâmica ou de cor, o novo instrumento pode expressar de maneira mais evidente, *outros contrastes de caráter musical.*



Figura 6, *Sonata Op. 8 N. 1*, *Allegro* (CLEMENTI, 1782, p. 5)[292].

O repertório para piano de Cramer pode ilustrar essas questões. Na figura 7 pode-se perceber que a partitura registra sinais de expressão, dinâmica, articulação e agora pedal. O

[291] Deseja-se sublinhar a diferença entre a escrita para o cravo e a escrita para o fortepiano; assim ilustrar o caso com um exemplo de um autor conhecido dos intérpretes do piano parece inadequado.

[292] Esta peça foi escolhida como meio termo na escrita de Clementi, pois, em algumas sonatas (como a Sonata WO 14, sem opus, em Sol Maior), ele tem uma maneira de escrever que ainda lembra o tipo de escrita de Scarlatti. No entanto sua obra evoluiu e ficou mais elaborada técnica e musicalmente do que o Op. 8 aqui utilizado. Clementi foi um dos primeiros compositores a conceber suas obras para teclado apenas em termos do fortepiano e também o primeiro a explorar muitos dos novos recursos deste instrumento (ROSENBLUM, 1974; NEWMAN, 1972).

instrumento dá abertura para um aspecto que não é escrito, mas que no fortepiano e no piano moderno é comum: em uma oitava é possível tocar uma das notas mais forte do que a outra; assim, a melodia oitavada do primeiro sistema da Figura 7 poderia ter a nota superior atacada levemente mais forte do que a inferior, caso o intérprete julgasse desejável[293]. No entanto, isto só é possível porque o instrumento permite; já no cravo não é possível usar este artifício (o cravo usa outros recursos para mostrar mais uma voz, como por exemplo, tocar uma das melodias mais ligada do que a outra).



Figura 7, *Amicitia [...], Adágio Patético* (CRAMER, s.d.).

Antes de abordar as questões de sonoridades propostas[294] pelo método de Bomtempo, foram escolhidos alguns fragmentos da *Sonata Op. 1*[295], para ilustrar essa nova sonoridade do fortepiano na escrita de Bomtempo, pois os exercícios do método farão mais sentido se ligados a um exemplo musical.

Os primeiros três compassos da *Sonata Op. 1* (na Figura 8) mostram o uso de arpejos parecidos com os do Baixo de Alberti, associados ao uso do pedal de forma contínua[296]; as ligaduras apontam o desejo do autor de tocar esse trecho de uma maneira particular, em *legato,* e o termo “Con expressione” finaliza essa construção.

---

[293] Existe outro aspecto importante a destacar neste exemplo: o uso da ressonância do piano graças ao pedal, como no segundo compasso da Figura 7. Fortepianos e pianos reagem de forma muito diferente; as soluções executadas em cada instrumento devem necessariamente se ajustar não somente à proposta da partitura, como às possibilidades e recursos que o instrumento utilizado pode oferecer. Se a indicação de pedal neste exemplo for seguida rigidamente em um piano moderno, provavelmente as harmonias vão soar misturadas no segundo compasso do primeiro sistema e nos seus símiles. Assim, levando em consideração que alguns fortepianos e pianos possuem capacidade de ressoar distinta entre si, esta indicação poderá ser obedecida rigorosamente *apenas* se o instrumento usado o permitir.

[294] Bomtempo não comenta a utilização do timbre como recurso expressivo dos fortepianos em nenhuma das versões do *Elementos*.

[295] A sonata Op. 1 foi sua primeira obra publicada (VIEIRA, 1900) em Paris, em torno de 1803. “Fora ‘tocada pelo autor no Concert Olympique’, quer dizer, na Salle Olympique, que era então a melhor e a mais famosa de Paris” (SARRAUTTE, 1980, p. xii).

[296] Não é possível fazer isto em um piano moderno sem que as harmonias soem obscuras.



Figura 8, *Grande Sonate [...] Oeuvre 1er*. (BOMTEMPO, 1980, p. 2).

Destaca-se na *Sonata Op. 1* o uso da região aguda do instrumento[297], como mostra a Figura 9: Bomtempo usa contrastes de dinâmica no primeiro sistema, arpejos que atravessam o teclado no segundo sistema, e oitavas quebradas em alta velocidade no terceiro sistema.



Figura 9, *Grande Sonate [...] Oeuvre 1er*. (BOMTEMPO, 1980, p. 10).

A escrita para o fortepiano não mostra apenas outros recursos sonoros ou expressivos, o texto musical ilustra, principalmente, novas ideias musicais, que neste caso são o resultado *conjunto* de todas as indicações e forma específica de escrever para o fortepiano, destacando-se uma outra maneira de tocar o *legato* como elemento novo. Assim, o pedal, o *legato* e a capacidade de executar dinâmicas[298] são as características que mais se destacam quando se compara as possibilidades expressivas do cravo com o fortepiano.

[297] As passagens brilhantes na região aguda do teclado são encontradas, sobretudo, em concertos de Chopin, Hummel, Field ou Weber (ROSEN, 2000).

[298] Os cravos produzem *legato* e dinâmicas, mas de forma distinta daquela dos fortepianos; instrumentos como o clavicórdio (clavichord) produziam dinâmicas e vibrato (“Bebung”)(ROSENBLUM, 1988, p. 2) . Veja-se *A arte de tocar cravo* (1717) de François Couperin (1668-1733), onde são abordados temas como o uso do polegar, a troca “muda” de dedilhado para obter um som *legato* e outros (MARUM FILHO, 2007).

3.2.2 *O dedilhado, o legato e a igualdade de toque propostos pelo Op. 19*

3.2.2.1 A grafia do dedilhado e o dedilhado no Op. 19

Desde que se começou a escrever música para teclado, a numeração dos dedos sempre foi uma convenção dependente da região e do autor, não existindo uniformidade quanto a isto[299] (FAGERLANDE, 1996; 2011). Da mesma maneira, no período barroco coexistiam várias concepções diferentes entre si sobre quais seriam os dedos fortes e fracos e sobre como estes deveriam ser usados (FYTIKA, 2004).

No caso do *Elementos* foram encontradas duas maneiras diferentes de grafar o mesmo dedilhado. Assim, na versão fac-similar de 1816, é usada a grafia: "+, 1, 2, 3, 4."[300], onde "+" designa o polegar[301], ver Figura 10:

Figura 10, *Escalas em todos os tons Maiores, e Menores.*, (BOMTEMPO, 1979, p. 15).

Este modelo de grafia e de dedilhado é o mesmo usado por Clementi[302] no seu "*Introduction [...]*" na versão de 1801[303]. Este dedilhado, chamado de moderno, é o mesmo proposto pelo autógrafo[304] (1816-1842), porém no último já se usa a grafia moderna, como se observa na Figura 11[305]. Bomtempo explica o sentido deste dedilhado, assumido como convenção na versão de 1816 e no autógrafo:

[299] Por exemplo, no manuscrito do método para fortepiano de José Mauricio, quem o dedilhou usa os números de "1" ao "5", mas para a mão esquerda o número "1" se refere ao dedo mínino, enquanto na mão direita o número "1" diz respeito ao polegar. (FAGERLANDE, 1996, p. 78).

[300] Então a correspondência seria: +=1; 1=2; 2=3; 3=4; 4=5.

[301] O sinal que aparece em todo o texto musical é "+"; no entanto, na p. 13 do texto explicativo, o sinal usado é "X". Esta grafia é chamada de "dedilhado inglês" por Rosenblum (1974).

[302] Tanto na versão em alemão do *Introduction* de Clementi de 1820, quanto na versão de 1810 do *Instructions* de Cramer, já é usada a grafia moderna, e o dedilhado é o mesmo.

[303] "O sinal + é para o polegar, e 1, 2, 3, 4 para os dedos seguintes"; "The + is for the thumb, and 1, 2, 3, 4, for the succeeding fingers" (CLEMENTI, 1974, p. 15).

[304] No autógrafo existe uma explicação por extenso deste dedilhado de forma detalhada (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 49-50). Bomtempo não fez o mesmo na versão de 1816, apenas explicou o uso do dedilhado nas escalas com uma oitava de extensão, uso que hoje se tem por evidente.

[305] O equivalente das escalas mostradas na Figura 10 se encontra no autógrafo, mas como não trazem seu dedilhado escrito, pois Bomtempo não o fez, foi escolhido mostrar esta figura que deixa em evidência a nova grafia e o dedilhado da versão fac-similar de 1816.

> “*Segundo o uso estabelecido* numeraremos os Pollegares com este sinal x (sic) os Minimos por um 4, os dedos do meio por um 2, os Dedos vezinhos do Pollegar por 1, e os vezinhos do Minimo por um 3” (BOMTEMPO, 1979, p. 13 grifo nosso); “*Segundo o uso estabelecido* numeraremos os Dedos na forma seguinte: o Pollegar por 1 e o outros seguidamente 2, 3, 4, 5.”, (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 33, grifo nosso).



Figura 11, *Exercicios Preparatorios [...], Tom de Do maior* (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 33).

Como Bomtempo usa a expressão “segundo o uso estabelecido” (BOMTEMPO, 1979, p. 13; BOMTEMPO, 1816-1842, p. 33) nas duas versões, e levando em consideração que o espaço entre a escrita entre elas é de vinte e seis anos, surge dúvida quando ao sentido daquilo que Bomtempo trata como convenção: não é possível saber se Bomtempo esta se referindo ao fato que este uso seria a prática de um grupo ou uma maioria numérica qualquer (os professores de piano, os escritores de métodos, os músicos em Portugal, etc.), ou se o sentido de uso diz respeito a uma convenção que Bomtempo está atribuindo a si mesmo, apenas levando em conta sua própria experiência em outras capitais européias e seu conhecimento de outros métodos. Pois o fato de ler em um texto do início do século XIX a expressão “segundo o uso estabelecido” pode dar a entender que os assuntos explicitados *já* são uma convenção naquele momento, o que não é evidente, pois as mudanças no texto mostram o contrário, ou seja, que uma convenção foi construída porque ainda não existia como convenção.

O questionamento daquilo que pode ser considerado convenção atinge a escrita do dedilhado, que mudou no texto já citado, mas também pode ser atribuído ao sentido e uso do tal dedilhado, pois as ideias de Bomtempo como as de Clementi registradas nos seus métodos, ao mesmo tempo em que tem características tidas como modernas (por exemplo, a passagem do polegar nas escalas,) ainda propõem aspectos que estão mais voltados para seu passado (como a aversão ao uso do polegar nas teclas pretas), aspectos esses que na atualidade não são tidos como convenção.

3.2.2.2 O uso do polegar, a passagem do polegar e a igualdade de toque no Op. 19

Bomtempo instrui os tecladistas a não usarem o polegar nas teclas pretas e a não passá-lo depois do dedo mínimo: “[...] que o polegar nunca se poem no semitom, que ora se dobra depois do segundo e terceiro dedo, ora depois do primeiro, mas nunca depois do mínimo”

(BOMTEMPO, 1979, p. 20). É necessário ressaltar que em alguns momentos este princípio se mostrará incômodo sob o ponto de vista de quem aprendeu o dedilhado moderno. Na Figura 36 (p. 105), na mão direita, ao escrever acordes, Bomtempo deixa claro que não quer o polegar (+) no fa# nos compassos 2 e 3 do *Preludio 6.* Não parece ser um lapso o fato de o dedo 2 estar três vezes seguidas no lugar do polegar[306]. Ainda sobre este dedilhado, a execução das oitavas e dos acordes é única exceção para o uso do polegar nas teclas pretas:

> "Se nas consonancias as duas Figuras [notas] extremas cahen ao mesmo tempo sobre duas teclas pretas, naõ deixem de se servir do pollegar e do mínimo, pela razaõ que nefe cazo se acha a maõ em postura natural e naõ existem entaõ os motivos que se oppunhaõ ao emprego defes dous Dedos" (BOMTEMPO, 1979, p. 29; BOMTEMPO 1816-1842, p. 81).

Deduz-se do argumento de Bomtempo, que o problema com o uso do polegar nas teclas pretas seria a posição pouco natural da mão resultante dessa prática; porém, ao usar o polegar e o mínimo em oitavas nas teclas pretas, não haveria essa objeção. Pode-se, no entanto, supor que a aversão ao uso do polegar nas teclas pretas tenha sido aprendida por Bomtempo e Clementi, e o resultado desse aprendizado seria a dificuldade em aceitar o novo uso do polegar. Rosenblum chama de "prática conservadora" ("conservative practice") o fato de que Clementi insistia em que se evitasse o uso do polegar nas teclas pretas ainda em 1801, no seu *Introduction* (ROSENBLUM, 1974, p. xv).

Sobre a passagem do polegar é necessário observar as orientações de Bomtempo:

> "He preciso observar que nunca se pafem mais Dedos do que for nescefario por cima do Pollegar; por que he superfluo pafar 3 ou 4 dedos quando naõ houver mais de duas teclas que tocar" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 33).
> "Quando se passar o pollegar por baixo dos outros, unaõ-se estes de maneira que esta mudança se naõ perceba, para que naõ interrompa a execuçaõ" (BOMTEMPO, 1979, p. 13).

Segundo Bomtempo, a passagem do polegar não deve ser percebida, ou seja, em vez de usar o som do cruzamento do polegar como mais um recurso expressivo[307], essa passagem deve ser ocultada pelo *legato* para preservar uma linha melódica maior, pensamento comum aos escritores do período (ROSENBLUM, 1988).

Além disso, é necessário destacar a ideia do polegar como o dedo que serve de apoio aos outros e a orientação para que sua passagem não seja percebida como tal, pois a igualdade sonora não deveria ser perturbada pelo artifício da passagem:

> "O Dedo mais importante, e o que serve de apoio para o movimento dos outros he o Pollegar; este, como he o dedo mais curto, he preciso haver todo o cuidado quando este pafe por baixo dos outros, unaõ-se estes de maneira que esta mudança se naõ perceba, para que a execuçaõ naõ se interrompa [...]" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 29).

[306] É mais confortável, pois o instrumento é mais leve e as teclas mais curtas e a mão não fica tão virada, segundo a observação de Marcelo Fagerlande.

[307] Pensando que se os métodos antigos valorizavam mais as diferenças entre o que os dedos podem fazer (CORVISIER, 2006; FAGERLANDE, 1996), cabe indagar porque não se pensou em usar a passagem do polegar de outra maneira, por exemplo, como uma separação (articulação). Se o ponto de vista é feito a partir do dedilhado moderno, a pergunta não faz sentido, mas este não é o caso na virada do século XVIII para o XIX. Ver nota 310, p. 81.

A ideia do uso do polegar como dedo que articula o deslocamento da mão, é notada em exercícios no *Introduction* de Clementi e no *Elementos* de Bomtempo, como mostrado nas Figuras 12 e 13:



Figura 12, *Extensions and Contractions &c.*, (CLEMENTI, 1801, p. 17).



Figura 13, *[Exercício] M.D.*, (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 63)[308].

O papel do polegar como dedo pivô talvez descrito pela primeira vez por C.P.E.Bach[309], e questão também mencionada com frequência em tratados ingleses entre 1750 e 1800, é central na compreensão dos dedilhados modernos (FYTIKA, 2004). Soma-se a isto a ideia de Fagerlande de que o sistema de dedilhado moderno "busca uma igualdade *apoiada* na passagem do polegar" (FAGERLANDE, 2011, p. 153, grifo nosso).

A questão da igualdade de toque é percebida como algo que se relaciona com o surgimento do piano: a respeito do sentido prático do novo dedilhado[310], é necessário notar que, em decorrência da mudança de concepção quanto à produção sonora, o final do século XVIII até meados do século XIX "caracterizou-se por um dedilhado mais racional[311], cujo objetivo tornara-se a igualdade dos dedos" (CORVISIER, 2006, p. 620). O sentido da igualdade de toque como característica principal dos dedilhados modernos também é descrita por Fagerlande:

> "A diferença fundamental entre os sistemas de dedilhados antigos e o moderno é que no último há exercícios com o objetivo de se conseguir uma igualdade de todos os dedos, enquanto no primeiro, a desigualdade natural dos dedos, no que diz respeito a seu comprimento e força, é *conscientemente* utilizada para a obtenção de determinados efeitos musicais" (FAGERLANDE, 1996, p. 78, grifo nosso).

---

[308] Bomtempo também escreveu exercícios como este na versão de 1816 (BOMTEMPO, 1979).

[309] "Meu finado pai [J.S.Bach] contava que, na sua juventude, ouvira grandes músicos que não usavam o polegar, a não ser quando necessário, em grandes extensões. Como viveu numa época em que pouco a pouco ia acontecendo uma modificação muito especial no gosto musical, ele foi obrigado a voltar-se para um uso dos dedos muito mais perfeito, especialmente do polegar, que, além de outras funções, é indispensável principalmente nas tonalidades difíceis, devendo ser usado exatamente como a natureza quer. Com isso, *o polegar*, de sua anterior inatividade, *foi elevado a dedo principal*." (C.P.E.BACH, 2009, p. 32, grifo nosso).

[310] A ideia de que os dedilhados modernos diferem dos antigos porque as expectativas quanto à igualdade de toque são distintas, também é encontrada em Corvisier: "Enquanto o sistema moderno procura basicamente minimizar as diferenças de comprimento e força entre os cinco dedos, os antigos procuravam explorar estas desigualdades" (CORVISIER, 2006, p. 618). Assim havia regras: "segundo as quais "dedos bons" eram utilizados em notas boas ou acentuadas e os "ruins" em notas não acentuadas. (CORVISIER, 2006, p. 619).

[311] O dedilhado parece "mais racional" porque o instrumento é outro. Os dedilhados antigos eram adequados e racionais em relação aos instrumentos e músicas nos quais eram utilizados.

Clementi e Bomtempo escrevem que a sonoridade deve ser igual (CLEMENTI, 1801; BOMTEMPO, 1816); além disso, na versão francesa do *Instructions*, Cramer comenta que a igualdade sonora também foi associada ao *legato*: "*Legato*, um toque ligado e igual"[312] (CRAMER, 1810, p. 45, grifo do autor).

Para concluir esta seção lembra-se que a ideia da igualdade de toque é uma questão que Bomtempo ajuizou, tanto na versão de 1816, como no autógrafo: "os Signos[313] sejão tocados com a mesma igualdade de força" (BOMTEMPO, 1979, p. 14; BOMTEMPO, 1816-1842, p. 32). A partir dos textos supracitados e da leitura do *Elementos,* pode-se concluir que para Bomtempo a igualdade sonora está associada à passagem do polegar e deve ser considerada como uma qualidade do toque pianístico.

3.2.2.3 O legato no Op. 19

Um aspecto importante que não é descrito em nenhuma das versões do *Elementos* de Bomtempo é a ideia de Clementi de que um dedilhado pode ser considerado correto não apenas porque é de execução confortável, mas porque produz um bom efeito[314]:

> "Produzir o *melhor efeito*, pelos *meios mais fáceis*, é o grande fundamento da arte do dedilhado. O *efeito*, sendo da maior importância, é o *primeiro* a ser consultado; a *forma* de executar é então projetada; e *aquele dedilhado* que produzir o *melhor efeito* é o que deve ser *escolhido*, ainda que não seja o mais fácil para o executante"[315] (CLEMENTI, 1974, p. 14, grifo do autor).

Clementi se mostra interessado em explorar os recursos do fortepiano, mas, ao mesmo tempo em que o texto não diz o que está sendo chamado de "efeito", deixa claro como a questão da percepção do som é relevante. Além disso, para Clementi o *legato*[316] é mais belo:

> "Quando o compositor deixa o *legato,* e *staccato* para o gosto do executante, a melhor regra é, aderir principalmente ao *legato,* reservando o *staccato* para dar *espírito* ocasionalmente a certas passagens, e evidenciar a *maior beleza* do *legato*"[317] (CLEMENTI, 1974, p. 9, grifo do autor).

---

[312] "LEGATO, un touché lié et égal", na versão francesa e "Legado, ligado"; "Legato, gebunden" na versão alemã (CRAMER, 1810, p. 45; 1820, p. 50, grifo do autor). Cramer dispõe o comentário anterior no dicionário do *Instructions,* e igualmente chama a atenção o fato dele escrever "toque" e não "som". O *legato* é explicado como fruto de um movimento e não com algo que é ouvido, desta maneira o *legato* foi descrito como *toque* ligado, e não *som* ligado ou simplesmente ligado. A associação do *legato* a um determinado movimento também se pode deduzir do caráter pedagógico da obra.

[313] A palavra "Signos" é usada como "notas". O mesmo foi percebido nos textos analisados por Fagerlande: "*Signos* – notas, graus, cordas" (2011, p. 194, grifo do autor).

[314] Rosenblum diz que Clementi talvez tenha sido o primeiro a escrever sobre este assunto (1974).

[315] "To produce the BEST EFFECT, by the EASIEST MEANS, is the great basis of the art of fingering. The EFFECT, being of the highest importance, is FIRST consulted; the WAY to accomplish it is then devised; and THAT MODE of fingering is PREFERRED which gives the BEST EFFECT, tho´s not always the easiest to the performer." (CLEMENTI, 1974, p. 14, grifo do autor).

[316] Segundo Rosenblum, o *legato* é um dos aspectos mais importantes da maneira de tocar de Clementi, e assim tanto ele quanto muitos dos seus alunos seriam elogiados precisamente por causa deste artifício (1974).

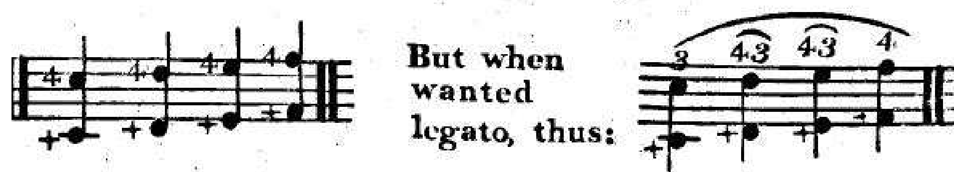


Figura 14, *Sem título* (CLEMENTI, 1801, p. 19)[318].

Nota-se, ainda, que Clementi também sugere um dedilhado distinto quando as oitavas devem ser tocadas ligadas, como mostra a Figura 14. Bomtempo também usa o dedilhado de substituição sugerido por Clementi no seu *Elementos,* mas ele não escreve dedilhado de substituição para as oitavas, mas este fragmento (Figura 15) ilustra seu uso:

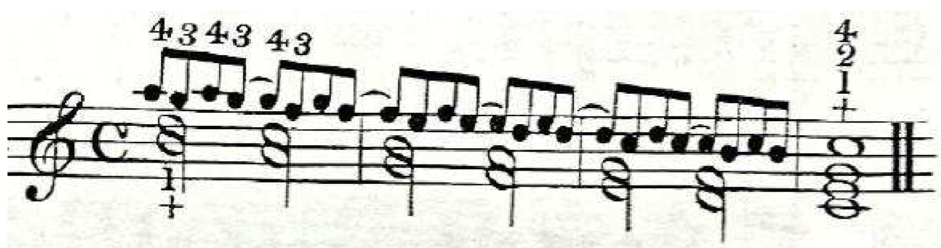


Figura 15, *[Exercício para a] Maõ Direita* (BOMTEMPO, 1979, p. 30).

É preciso ressaltar que Bomtempo não se expressa da mesma maneira que Clementi sobre o *legato*. Na versão de 1816 do *Elementos*, o termo *legato* é sumariamente explicado na seção dos rudimentos da música: "Capitulo 13 Explicaçaõ dos Termos adoptados na Musica [...] Legato, quer dizer ligado." (BOMTEMPO, 1979, p. 8). Além disso, não são dadas orientações expressivas envolvendo o ligado, a palavra *legato* aparece somente nas músicas: nas lições o *legato* aparece notado com ligaduras; nos prelúdios nota-se com ligaduras e pelos termos *Cantabile* e *Legato*; nos estudos é indicado pelas ligaduras e o termo *Legato*, igualmente pode-se pensar que o *legato* está sendo sugerido por indicações como *Cantabile* e *Con Espress*. Conseqüentemente, se deduz que Bomtempo não sentiu necessidade de comentar o *legato* especificamente como um recurso expressivo em na versão de 1816.

Entretanto, na versão revista (1816-1842) do *Elementos* de Bomtempo o *legato*, além de ser usado como já referido em relação à versão de 1816[319], é relacionado à execução dos movimentos lentos, em contraste com a "energia e brilhantismo" dos movimentos rápidos:

---

[317] "When the composer leaves the LEGATO, and STACCATO to the performer´s taste, the best rule is, to adhere chiefly to the LEGATO, reserving the STACCATO to give SPIRIT occassionally to certain pafsages, and to set off the HIGHER BEAUTY of the LEGATO" (CLEMENTI, 1974, p. 9, grifo do autor).

[318] Destaca-se a expressão "mas[,] quando se deseja legato, [é] assim:" e a troca de dedos para executar o *legato* na voz superior das oitavas. Da mesma maneira, Clementi escreve dedilhados diferentes para os exercícios em terças duplas quando se tenciona executar *legato* (CLEMENTI, 801).

> "Todos os movimentos accelerados exigem o serem tocados com muita energia, e brilhantismo. Os movimentos vagarosos particularmente os Adagios exigem huma grande expreçaõ e sentimento; a sua execuçaõ he oposta ao Allegro; por que os sons devem ser *detidos, ligados e com muita expreçaõ*" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 28, grifo nosso).

As associações, entre o movimento lento e o *legato*, e entre o *legato* e a expressividade, é feita por Rosenblum para comentar aquilo que Clementi escreve no seu *Introduction*:

> "O aspecto mais significante de execução de Clementi na maturidade, além de seus novos desenvolvimentos técnicos, foi seu expressivo estilo de legato, o qual é um ingrediente indispensável para a execução dos movimentos lentos das suas sonatas."[320] (ROSENBLUM, 1974, p. ix).

Essa associação entre movimento lento e expressão também foi encontrada em crítica do *Investigador Portuguez em Inglaterra* (1813) à execução de Bomtempo, como registrada por Vieira:

> "Jamais correram sobre o piano dedos mais ligeiros e mais firmes; nunca se deu ao *adagio* mais expressão n´um instrumento que parece ter negação para isso. Mr. Bomtempo merece tambem elogios como compositor..." (apud VIEIRA, 1900, p. 113, grifo do autor).

É possível pensar que também houve influência do pensamento de Clementi em Bomtempo no que diz respeito ao uso do *legato*, porém, observa-se que Bomtempo não registrou comentários tão específicos quanto Clementi. No entanto, conclui-se que o uso do *legato*[321] é essencial para a compreensão da prática pianística como sugerida por Bomtempo, porque o *legato* (seja como sinal de ligadura ou pela palavra *legato*) aparece com frequência em todas as suas obras para piano solo às quais se teve acesso.

Pode-se concluir que o uso do polegar, o *legato* e a igualdade de toque estão relacionadas entre si e também se relacionam com as possibilidades sonoras do fortepiano.

3.2.3 A ornamentação segundo o Op. 19

No que diz respeito aos ornamentos, ao comparar as duas versões do Op. 19 de Bomtempo percebeu-se que a versão revista (1816-1842) traz informações mais detalhadas do que a versão de 1816, motivo pelo qual a seção dos ornamentos será comentada usando-se principalmente a versão revista.

Bomtempo em geral caracteriza os ornamentos como "indispensaveis na musica" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 24), e os divide em aqueles que são escritos através de sinais e

---

[319] "Legato (Ligado)", e "Quando [as notas] saõ Ligadas, quer dizer que devem ser tocadas de huma maneira suave, e unidas." (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 22, 24).

[320] "The most significant aspect of Clementi´s mature playing, in addition to his new technical developments, was his expressive legato style, which is an indispensable ingredient for the performance of the slow movements of his sonatas." (ROSENBLUM, 1974, p. ix).

[321] O *legato* foi considerado como contrastante em relação às maneiras de executar do século XVIII, pois autores como Türk descreviam o *non-legato* como o toque básico ao teclado (ROSENBLUM, 1974).

aqueles que são escritos em pequenas notas. Em referência às apojaturas é muito claro que para Bomtempo elas sempre devem começar no tempo da nota real, e não podem ser antecipadas. Já as pequenas notas são tocadas depois do tempo quando são escritas depois da nota principal, como mostra a Figura 16. Em relação às pequenas notas Rosenblum escreve que elas começam antes ou depois do tempo[322] (1988).

Na seção dos ornamentos, Bomtempo escreveu com detalhe sobre os mordentes. Levando em consideração o sinal e a maneira pela qual estes mordentes são utilizados, fica claro que Bomtempo chama de mordente aquilo que no uso corrente no Brasil na atualidade e no texto de Rosenblum (1988) é chamado de *grupeto*. Cabendo destacar que, quando colocado entre as notas, o sinal do mordente tem uma realização diferente do que quando colocado sobre as notas, como se observa no final da primeira e segunda pauta da Figura 17. Mas os sinais que aparecem discriminados como "Outros differentes Mordentes" (Figura 17) não foram utilizados na sua obra para piano nem nas músicas do *Elementos*.



Figura 16, *Exemplos de Pojaduras e Pequenas Notas.* (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 25, 26).

322 Segundo Rosenblum, as pequenas notas não seriam tocadas a tempo: "Embora a maioria dos ornamentos no período clássico fossem ilustrados nos métodos como sendo tocados no tempo, aqueles indicados com pequenas notas às vezes eram tocados antes ou depois do tempo, e ainda mais desta maneira a medida que o século XVIII se aproximava do fim"; "Although the majority of ornaments in the Classic style were illustrated in tutors as beginning on the beat, those indicated with small notes were sometimes played before or after the beat, more so as the eighteenth century drew to a close" (ROSENBLUM, 1988, p. 218).



Figura 17, *Exemplos [Dos Mordentes]*. (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 26).

Bomtempo escreve que há quatro tipos de figuras para sinalizar os trinados: tr, uma pequena cruz, // e ⁓ (BOMTEMPO, 1816-1842), mas nas suas partituras publicadas o único sinal relevante é o das letras *tr*. Contudo, de maneira estranha, Bomtempo escreve que todos os trinados devem ter uma terminação, porque caso não a apresente, não pode ser chamado de trinado, pois seria uma "nota com trinado":

> "Duas ou mais pequenas notas depois de huma figura grande, se executaõ como a conclusaõ de trinado, e se ligaõ ordinariamente à figura principal, para indicar que o seu valor deve ser empregado antes da figura e naõ depois. [...] Cada Trinado deve acabar com huma conduzaõ, ainda que esta naõ esteja escripta; porque a naõ ser afim [assim], entaõ naõ he senaõ huma nota com trinado. (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 25, 27).



Figura 18, *[Do Trinado]*, (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 27).

Na Figura 18 é possível destacar o fato de que no terceiro compasso da primeira pauta dupla é escrito um trinado que começa com a nota inferior, mas, a realização da pauta inferior parece errada ao sugerir que o trinado na verdade oscile entre duas notas e uma nota. Ainda é preciso ressaltar o fato de Bomtempo explicar os trinados duplos, pois em outra seção do método Bomtempo propõe exercícios de trinados duplos e triplos.

Duas asseverações de Rosenblum foram constatadas: na primeira, a autora escreve que a quantidade de ornamentos utilizados diminuiu no final do século XVIII (1974; 1988); no caso de Bomtempo, tanto nas obras para piano solo consultadas quanto nas duas versões do *Elementos,* o uso de ornamentos se resume principalmente ao uso dos trinados, *grupetos* e pequenas notas.



Figura 19, *[Short Shake*[323]*]* (CLEMENTI, 1801, p. 11).

Na segunda asseveração observa que Clementi registrou uma maneira nova de tocar os trinados ao fim do século XVIII, começando pela nota real (e não a superior, como geralmente acontece no período barroco) recomendando explicitamente que o trinado fosse reduzido a três ou duas notas[324] quando ocorresse em passagens rápidas (Ver Figura 18, "Differentes Trinados" e a Figura 19).

Rosenblum comenta que o arranjo rítmico interno dos *grupetos* é variável, pois deve se ajustar ao tempo e caráter musical da obra onde está inserido, e que é mais importante o executante procurar entender o autor e o sentido musical da obra, para finalmente tocar o ornamento como tal. Igualmente comenta que a realização dos ornamentos não pode ser pensada como uma ritmização rígida, pois os sinais utilizados pelos compositores são abreviações, sempre incompletas, de uma prática que não foi registrada. Assim, é muito importante certo grau de espontaneidade e nuance nas suas execuções (ROSENBLUM, 1988).

[323] Clementi escreve o sentido do termo *shake*: "O sinal GERAL para o trinado é o *tr*[,] e os compositores confiam PRINCIPALMENTE no gosto e juízo do executante, tocar [o trinado] longo, curto, de passagem ou como grupeto" ; "The GENERAL mark for the shake is this *tr* and composers trust CHIEFLY to the taste and judgement of the performer, whether it shall be long, short, transient, or turned" (CLEMENTI, 1801, p. 11, grifo do autor).

[324] "Durante a segunda metade do século XVIII, era prática corrente que o trinado curto numa linha de rápidas segundas descendentes começar o trinado pela nota real em vez da superior auxiliar. Clementi foi tal vez um dos primeiros autores a mostrar *somente* três notas para a realização de todos os usos do trinado curto"; "During the second half of the eighteenth century, it was commom practice for the short trill in a line of rapid descending seconds to begin on the main note rather than the upper auxiliary. Clementi, however, was among the earlier authors to show *only* a three note realization for all uses of the short trill" (ROSEBLUM, 1974, p. xii, grifo do autor).

3.2.4 Exercícios de oitavas e os movimentos do braço

No *Elementos,* Bomtempo escreve exercícios de oitavas dos mais variados tipos, e levando em consideração basicamente a versão de 1816[325], esses estudos de oitavas foram classificados da seguinte maneira:

1. Oitavas em escalas, em desenhos escalares, em arpejos e mesclando características anteriores (BOMTEMPO, 1979, p. 26-28).
2. Oitavas quebradas; são usadas em escalas diatônica e cromática (com variantes, por exemplo, sextas e sétimas quebradas mais oitava), arpejos e pequenas sequências escalares, (BOMTEMPO, 1979, p. 26-28), e também associadas a exercícios de notas repetidas (BOMTEMPO, 1979, p. 21).
3. Oitavas acrescidas de terças, principalmente em desenhos escalares (ver Figura 20), (BOMTEMPO, 1979, p. 28).
4. Desenhos com oitavas repetidas (ver o final da segunda pauta na Figura 20), (BOMTEMPO, 1979, p. 28).
5. Oitavas em desenhos com grandes intervalos que exigem movimentos de ida e vinda do braço (BOMTEMPO, 1979, p. 28); para o autor desta dissertação, esses movimentos merecem ser destacados na medida em que aparecem escritos de maneira contínua.



Figura 20, *Sem título [oitavas para a mão direita],* (BOMTEMPO, 1979, p. 28)[326].

A modalidade considerada mais relevante é a do uso de oitavas em saltos. Nas Figuras 21 e 22 observa-se a subida e descida cromática que exige movimentos do braço; os exercícios começam com intervalos pequenos e chegam à oitava.

Cabe enfatizar o uso de oitavas em saltos de oitava ou maiores, pois este recurso já pressupõe de um instrumento com maior extensão para que possa ser usado com mais conveniência e frequência. A questão não é tanto pensar que os intervalos dos saltos são ou não

[325] Na versão de 1816 há mais exercícios de oitavas do que no autógrafo, pois nele (1816-1842), justamente na seção onde elas deveriam aparecer, duas páginas ficaram em branco.

[326] Escala em oitavas acrescidas da terça, com sinal de acento ('). Neste tipo de exercícios, o sinal é sempre utilizado em algumas escalas, mas nunca em arpejos em oitavas. Nos dois últimos compassos da segunda pauta, pequeno exercício que inclui oitavas repetidas.

maiores do que a oitava, mas apontar que, a partir de um determinado momento, foi possível escrever certo tipo de desenhos, pois o instrumento permitia sua execução (os pianos progressivamente ganharam mais notas e pedais mais precisos[327]), e, igualmente entender que certos saltos em oitavas ou com acordes que incluem a oitava, quando são feitos de maneira repetida (por exemplo, nas Figuras 23 e 24), demandam um movimento novo, certo tipo de movimento de deslocamento lateral do braço que está implícito nessa escrita.

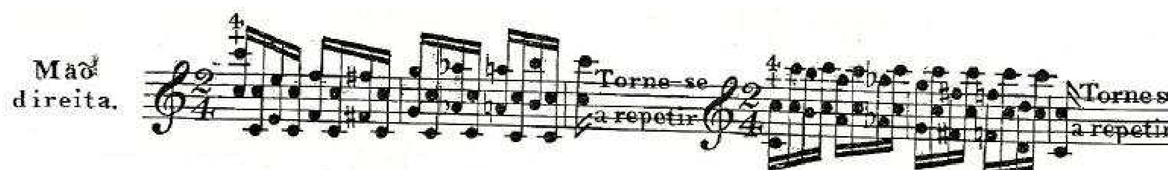


Figura 21, *Sem título [exercícios de oitava para a mão direita]* (BOMTEMPO, 1979, p. 27).



Figura 22, *[exercício] 59* (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 94)[328].

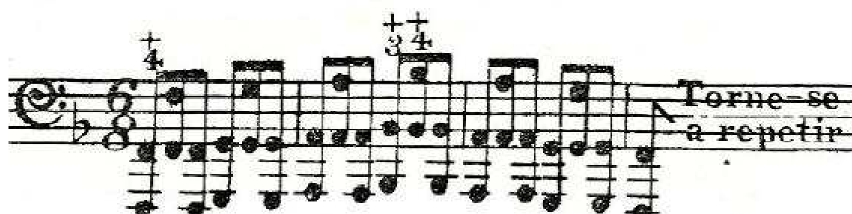


Figura 23, *Sem título [Oitavas para a mão esquerda]* (BOMTEMPO, 1816, p. 28).

Na Figura 24 também se pode perceber que Bomtempo também registra o dedilhado que permite executar as notas ligadas com mais facilidade (dedos 1-4 e 1-5 para as oitavas[329], dedilhado já sugerido por Clementi (CLEMENTI, 1801)).

[327] Este processo foi comentado na seção *1.4 O piano moderno versus o fortepiano do século XVIII*.

[328] Acordes e oitavas na mão direita, e no caso da mão esquerda, saltos em oitava, em intervalos pequenos e grandes, sempre pressupondo o movimento de ida e vinda do braço; nota-se que apesar de Bomtempo ter deixado a seção de oitavas da versão revista incompleta, este exercício foi escrito em outra seção do *Elementos*.

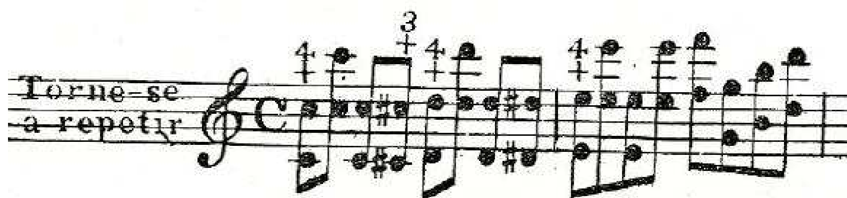


Figura 24, *Sem título [Oitavas para a mão direita]* (BOMTEMPO, 1816, p. 28).

Bomtempo comenta a necessidade do emprego cuidadoso do braço nos trechos com intervalos grandes (BOMTEMPO, 1816-1842), mas não é possível escrever que Bomtempo esteja fazendo referência àquilo que o autor desta dissertação pretende, quando comenta esses movimentos de ida e volta do braço.

Clementi e Cramer não escrevem detalhadamente exercícios de oitavas nos seus métodos e nenhum exercício que implique o movimento comentado nesta seção (CLEMENTI, 1801, 1820; CRAMER, 1810, 1820), no entanto nas coleções de sonatas para piano solo consultadas de Clementi (CLEMENTI, 1882; 1977; 1982) percebe-se como a intensidade no uso das oitavas é maior do que, por exemplo, nas sonatas de Mozart[330] e talvez seja equivalente ao uso que faz Bomtempo, mas julgou-se desnecessário fazer esta última comparação entre os autores pesquisados de maneira detalhada.

3.2.5 Exercícios de extensão

Os exercícios que usam intervalos cada vez maiores e que exigem uma abertura entre os dedos, são chamados de exercícios de extensão. Bomtempo mostra um interesse muito grande por eles no autógrafo, onde aparecem repetidas vezes, podem ser agrupados em dois tipos: os exercícios que exigem abertura da mão ou dos dedos, e os exercícios que além da abertura da mão precisam de um deslocamento lateral do braço para poderem se efetuar.

Em referência ao primeiro grupo, pode-se comentar que na versão de 1816, Bomtempo propõe executar o intervalo de sexta com os dedos 2 e 5 (grafados 1 e 4 no primeiro compasso da

[329] Bomtempo reforça esta ideia ao sugeri-la por extenso, e a extende às sétimas: “As Settimas, e Outavas, toucaõ-se com o minimo, e o pollegar, ou tambem com o pollegar e o terceiro dedo.” (BOMTEMPO, 1979, p. 26). A questão do *legato* também foi comentada na seção *3.2.2 O dedilhado, o legato e a igualdade de toque propostos pelo Op. 19*

[330] Para comprovar esta constatação, verificou-se que na coleção completa de sonatas, fantasias e rondós de Mozart, os saltos de oitava em oitava de maneira repetida e/ou em alta velocidade, simplesmente *não acontecem;* evidentemente aparecem saltos, mas não de forma similar à que está sendo discutida. Os saltos na referida coleção ocorrem em alguns finais de peças e geralmente associados a mínimas. Não foram encontradas melodias em oitavas (ou em acordes que incluíssem o âmbito da oitava) associadas a intervalos iguais ou maiores do que a oitava (MOZART, 1993[a]; 1993[b]), salvo em alguns poucos finais onde esses saltos costumam ocorrer com figurações rítmicas de mínima, e conseqüentemente, pressupõem apenas um movimento.

Figura 25), e no prosseguimento da sequência são usados intervalos de sétima, oitava, sétima, sexta, quinta e sexta sucessivamente. A referida sequência é incômoda de realizar, seja usando o mesmo dedilhado do primeiro compasso ou tentando outro:



Figura 25, [*Sem título*] (BOMTEMPO, 1979, p. 32)[331].

Também em relação à abertura da mão, um aspecto já notado por Rosenblum (1974) é o uso do acorde de sétima por Clementi e sua subsequente influência sobre outros autores. Na Figura 26 pode-se observar que Clementi escreveu de maneira muito específica a esse respeito:

> "&c: continuando [a transpor] por mais nove ou dez compassos, mantendo o polegar e todos os dedos abaixados pelo maior tempo possível; *sendo um dos melhores exercícios para abrir a mão*" (CLEMENTI, 1801, p. 19, grifo nosso).

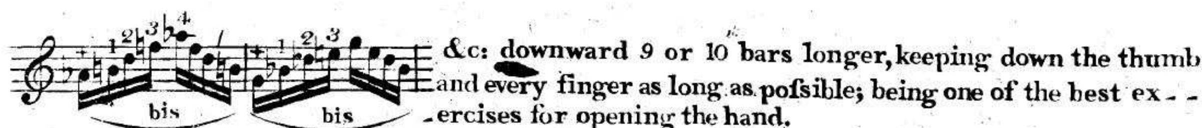


Figura 26, [*Sem título*] (CLEMENTI 1801, p. 19).

Bomtempo, além de escrever exercícios como o anteriormente citado de Clementi[332], utilizou o acorde de sétima de maneira a continuar nas oitavas seguintes, na Figura 27:



Figura 27, [*Sem título*] (BOMTEMPO, 1979, p. 33)[333].

O segundo grupo dos exercícios de extensão são os que podem ser referidos à seção "Notas que se daõ de Salto" do autógrafo (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 64, 65), seção que não foi finalizada; mas nas seções subsequentes[334] aparecem vários exercícios que utilizam a

---

[331] No segundo compasso, que não tem seu dedilhado escrito, é preciso repetir o polegar na primeira e terceira semicolcheia de cada grupo, ou reproduzir o dedilhado do compasso 1. Este mesmo exercício aparece no autógrafo dedilhado apenas no primeiro grupo de semicolcheias do primeiro compasso ("[exercício] 27", BOMTEMPO, 1816-1842, p. 88), no autógrafo também é maior em número de compassos.

[332] No autógrafo aparecem: *[Exercício] 23* (misturado a outros desenhos), *[Exercício] 19* (usado como acorde de sétima quebrado e mesclado com outros desenhos), *[Exercício] 25* (saltos de nona), e o *[Exercício] 27* (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 87, 86, 88). Cramer escreveu apenas um exercício similar no *Instructions:* "[Exercício] 14. Com a sétima diminuta"; "Avec la septième diminuée" (CRAMER, 1810, p. 14).

[333] Este exercício tem seu similar no *[Exercício] 23* do autógrafo (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 87).

[334] "[Exercício] 16, 18, 22, 25-27, 36, 45" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 85, 86, 88, 90, 91).

extensão dos dedos e depois ocorrem em intervalos de até três oitavas, somando um movimento lateral do braço à execução do mesmo. Bomtempo comenta ainda que devem ser tocados o mais ligado possível:

> “He preciso haver todo o cuidado no movimento dos Braços e que estes estejaõ leves; as Maõs naõ se devem levantar muito das teclas; para [ilegível] as notas se pofaõ dar ligadas e não destacadas” (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 64).



Figura 28, [Exercício] 45 (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 91).

Como exemplo, no *[Exercício] 45* a mão direita precisa atingir quase três oitavas de extensão no último tempo de cada compasso (com exceção dos dois primeiros compassos); ver a Figura 28. Este aspecto pode ser relacionado com o já referido uso das oitavas, pois, ao mesmo tempo em que existe a dependência quanto à extensão do instrumento, os autores consultados exploram estas possibilidades[335].

Em relação ao uso dos arpejos e acordes apesar de existirem folhas em branco na versão revista e a versão de 1816 ter menor quantidade de exercícios, percebe-se o intento de Bomtempo em ser sistemático e tencionar abranger o máximo de possibilidades da escrita dos recursos técnicos da prática pianística.

3.2.6 A questão da técnica musical separada da expressividade musical

Existe certo consenso a respeito da separação entre exercícios técnicos e musicalidade. Por exemplo, assim se expressa Cecília Cavalieri França:

> “Podemos delinear tanto o fazer musical quanto o desenvolvimento musical, como correndo em duas dimensões complementares: a compreensão musical e a técnica” (apud RÓNAI, 2008, p. 106).

[335] Este tipo de exercício já tinha sido utilizado na versão de 1816 uma vez (BOMTEMPO, 1979, p. 21), mas na versão revista aparecem repetidas vezes, de maneiras distintas: *Notas que se daõ por Salto* (está incompleto), *[Exercício] 18* (saltos de décimo-segunda), *[Exercício] 22,* e o *[Exercício] 26* (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 64, 86, 88).

Parece ser uma ideia tácita a de que os exercícios "técnicos"[336] ajudarão a desenvolver as habilidades dos intérpretes ao piano. A propósito Marum Filho registra: "desde os primórdios da história do teclado, uma das premissas fundamentais para a formação de um jovem pianista sempre foi a prática de exercícios técnicos", e ainda: o "desenvolvimento técnico é primordial para viabilizar um nível mais profundo do processo de entendimento musical" (MARUM FILHO, 2007, p. 1).

Entende-se que os exercícios técnicos são desenhos repetitivos que ajudarão o intérprete a executar algum aspecto específico da música, sem que o próprio exercício técnico tenha valor musical por si mesmo. Contudo, é preciso notar que já no século XVIII se tentava resolver as questões técnicas do aprendizado do instrumento através das músicas e não com exercícios específicos:

> "A tendência das obras didáticas nesta época [o século XVIII] era a de unir de maneira muito natural as dificuldades técnicas com as musicais. Em outras palavras, aprendia-se a tocar o cravo, o clavicórdio, o órgão, *através de peças de música que continham as exigências técnicas desejadas*, mas sem esquecer o sentido artístico, musical" (FAGERLANDE, 1996, p. 25, grifo nosso).

Esse aspecto teria mudado de sentido no decorrer do século XIX:

> "A prática de aliar música e técnica foi contudo se alterando à medida em que se avançava no século XIX. Basta pensar nos compositores anteriores e compará-los a Czerny[337] e Hanon[338], por exemplo. Os métodos didáticos destes autores para o aprendizado do piano estão muito mais centrados nos aspectos puramente técnicos que nos musicais. Para que esta diferença fique mais evidente, lembramos que, hoje em dia, grava-se em disco os *exercícios* de Scarlatti, Bach e de outros contemporâneos seus, mas os *exercícios* de Czerny e Hanon, seriam normalmente inadmissíveis em gravação ou concerto." (FAGERLANDE, 1996, p. 26, grifo do autor).

Mesmo que no século XVIII se abordassem os problemas técnicos usando apenas as músicas e não exercícios puramente repetitivos, ainda na segunda metade do século XVIII é observada a necessidade de sistematizar e condensar o conhecimento das práticas no teclado, e separar as questões puramente técnicas:

> "Os tratados para teclado daquele tempo [1750-1800] alcançaram um novo nível de organização e precisão, em parte por causa [...] do desejo de reunir todo o conhecimento disponível de forma enciclopédica. Como resultado, a maior parte dos tratados enfatizam a questões de técnica musical ao invês de questões estéticas, apenas"[339] (FYTIKA, 2004, p. 28).

---

[336] "Técnica" é a palavra utilizada por Myrna Herzog no prefácio à edição brasileira do livro *O Discurso dos Sons*, e sua crítica é a de que na educação musical no Brasil "É dada primazia absoluta à técnica, enquanto a interpretação e compreensão dos diversos estilos [...] [a questão da interpretação] é colocada em segundo plano ou inteiramente esquecida" (HERZOG, 1998, p. 7). Harnoncourt também se expressa de forma ácida a respeito de uma ênfase excessivamente técnica dada à educação musical: "Uma formação demasiado técnica não produz músicos, mas acrobatas insignificantes" (HARNONCOURT, 1998, p. 31).

[337] Carl Czerny (1791-1857), historiador, pianista, compositor e professor austríaco, deixou grande quantidade de exercícios e textos teóricos que revelam as práticas musicais daquela época (SADIE, 1995)

[338] Charles-Louis Hanon (1819-1900) francês, compositor e escritor de obras pedagógicas (SADIE, 1995).

[339] "The keyboard treatises of that time [1750-1800] reached a new level of organization and precision, partially because […] of their aspiration to gather all the knowledge available in an encyclopedic manner. As a result, most treatises focus on matters of musical technique rather than aestethics alone." (FYTIKA, 2004, p. 28). Fytika também menciona o iluminismo, explicando-o como um movimento que valorizava as ideias de clareza e a simetria formal ("clarity and formal symmetry"), juntamente ao ideal da educação como um dos objetivos da sociedade (FYTIKA,

Clementi também é apontado como um dos autores que ajudaram a sistematizar os exercícios técnicos:

> “Clementi, Hummel e Czerny foram as principais figuras na evolução da abordagem ginástica [digital] para ensinar dedilhados. Nos seus métodos a sistematização dos exercícios e métodos propostos é claramente percebida”[340] (FYTIKA, 2004, p. 48).

Também é notada a associação da técnica com a fundação dos conservatórios de música[341] no final do século XVIII e depois no século XIX, pois existia a “necessidade de preparação técnica e profissional para os executantes”[342] (FYTIKA, 2004, p. 42).

A necessidade de apuramento técnico do profissional contrasta com o surgimento de um repertório dirigido principalmente ao público amador. Como exemplo, pode-se comentar que para Newman o gênero sonata, durante o decorrer do século XVIII, contribuiu com a produção musical específica para amadores ou diletantes, sendo que esta produção era mais simples de ser tocada e com caráter popular[343]:

> “A sonata forneceu um dos principais ingredientes para o regime de entretenimento dos amadores ou diletantes, caminho das pedras essencial na carreira dos compositores e executantes profissionais, um veiculo ideal para o treinamento do aluno instrumentista, um ingrediente bastante frequente nos concertos privados e públicos, e um embelezamento útil do serviço religioso. [...] *O amplo papel que os amadores ou diletantes exerceram no cultivo da sonata Clássica se torna cada vez mais evidente com o passar da era* [Clássica]. *Este papel pode ser descoberto nos títulos ou dedicatórias, e pode ser percebido, em qualquer caso, na escrita sempre mais fácil, fluente e popular*” [344](NEWMAN, 1972, p. 43, 44, grifo nosso).

O autor deste estudo pretende ressaltar o contraste ao qual os profissionais foram compelidos pela produção destinada aos amadores[345], porque parece importante que a produção (composição e execução) dos profissionais se distinga da produção amadora e também dos seus concorrentes (outros profissionais) no próprio campo musical.

Os textos musicais onde a técnica é exposta como separada da expressividade começaram a ter críticos já no século XIX:

2004, p. 27). De forma parecida, Rosen utiliza termos como “proporções”, “equilíbrio” e “simetria”, para elogiar o repertório clássico, principalmente a obra de Mozart (1986, p. 341, 320, 339).

[340] “Clementi, Hummel and Czerny were the principal figures in the evolution of the gymnastic approach to teaching fingering. In their treatises the systematizing of the proposed exercises and methods is clearly seen” (FYTIKA, 2004, p. 48).

[341] A associação entre métodos e conservatórios foi comentada na seção *3.1.1 Os métodos para fortepiano no final do século XVIII e início do século XIX*.

[342] “The need for professional technical preparation of the performers” (FYTIKA, 2004, p. 42).

[343] É necessário perceber o surgimento de outro grupo de obras, as escritas para as mulheres, que deixam entrever de forma implícita que são mais fáceis de tocar (NEWMAN, 1972), e que em razão disso trazem a marca da inferioridade em relação à produção profissional ou erudita.

[344] “The sonata provided a main staple in the diversional diet of the amateur or dilettante, an essential stepping stone in the career of the professional performer and composer, an ideal vehicle for the training of student instrumentalist, a rather frequent ingredient in private and public concerts, and a useful embelishment of the church service. [...] The broad role that the amateur or dilettante played in the cultivation of the Classic sonata becomes increasingly evident throughout the era. One discovers this role in titles or dedications, and senses it, in any case, in the even more facile, fluent, and popular writing” (NEWMAN, 1972, p. 43, 44).

[345] “As categorias de público *conhecedor* e *amador* se estabelecem definitivamente no final do século XVIII” (LUCAS, 2005, p. 105, grifo do autor).

> "Professores da primeira metade do século XIX aspiravam dar aos estudantes de piano um sistema técnico que assegurasse a mais completa destreza digital. A produção do material de "ginástica digital" vem treinando gerações de pianistas; porém, logo após sua concepção, este material foi severamente criticado *pelo seu caráter mecânico e anti-artístico*"[346] (FYTIKA, 2004, p. vii, grifo nosso).

A relação entre técnica e virtuosismo não é difícil de estabelecer, embora técnica e virtuosismo não possam ser tomados como termos equivalentes e nos textos apreciados não apareçam descritos como sinônimos, todavia, é possível notar a sua relação:

> "*O ideal do virtuosismo junto com as instituições que precisavam de metodologias sistemáticas, levou a uma nova produção de material didático*. Os métodos para teclado da primeira parte do século XIX diferem significativamente dos anteriores na sua origem, organização do material, e mais importante, na sua filosofia de objetivos [...] Mesmo que alguns princípios musicais básicos ainda sejam cobertos, uma grande porção da nova geração de métodos para teclado é *devotada a exercícios específicos que se propõem a ajudar o estudante a adquirir a mais alta destreza digital*. O texto escrito é gradualmente minimizado no esforço para criar um livro de lições no lugar de textos de referência."[347] (FYTIKA, 2004, p. 42, grifo nosso).

Sobre a questão do estudo técnico separado do estudo musical, nota-se na seção de exercícios do método de Bomtempo, na versão de 1816, que quase todos os exercícios trazem a seguinte orientação: "Torne-se a repetir muitas vezes" e "Torne-se a repetir", desde os primeiros exercícios até os últimos (BOMTEMPO, 1979, p. 14, 20-33). Apenas os exercícios de escalas em todos os tons maiores e menores não trazem esta indicação (BOMTEMPO, 1979, p. 15-19).

Como se observar claramente na Figura 29, esses exercícios são fragmentos de desenhos musicais para os quais Bomtempo propõe a repetição como forma de estudo. Impressiona a maneira como a citação a seguir faz sua primeira aparição na versão de 1816: "Torne-se a repetir a té que a maõ esteja cançada" (BOMTEMPO, 1979, p. 14).

Assim, na versão de 1816 a expressão "Torne-se a repetir" disposta ao lado de cada exercício, aparece oitenta e nove vezes entre as páginas 20 e 33. No entanto, a expressão "Torne-se a repetir" não aparece ao lado de nenhum dos exercícios na versão revista (1816-1842), porém Bomtempo parece continuar a conceber os exercícios como necessários a formação do pianista, já que além de escrever mais detalhadamente os exercícios da versão de 1816, ele escreveu outros para a versão revista[348].

---

[346] "Teachers from the first half of the nineteenth century aspired to provide piano students with a technical system that would ensure the utmost finger dexterity. The output of "finger gymnastic" material has trained generations of pianists; however, soon after its conception this material was heavily criticized for its mechanical and anti-artistic character" (FYTIKA, 2004, p. vii).

[347] "The ideal of virtuosity together with the institutions that required systematic methodologies, led to the new generation of didactic keyboard material. Keyboard tutors from the first part of the nineteenth century differ significantly from treatises of the previous periods in their origin, organization of material, and most importantly, in their philosophy of goals. [...] Even though some basic principles of music are still covered, a great portion of the new generation of keyboards tutors is devoted to specific exercises aimed at helping the student to acquire the utmost finger dexterity. The written text is gradually minimized in an effort to create lesson books instead of reference texts" (FYTIKA, 2004, p. 42).

[348] Este assunto também foi analisado na seção *3.1 Introdução* e na seção *3.1.3 As duas versões do Op. 19*.



Figura 29, *Exemplos.*, (BOMTEMPO, 1979, p. 25).

Bomtempo também chama de "progressos" as novas maneiras de compor e tocar piano de seu tempo e anota que seu método deve absorver essas novidades:

> "Os grandes progrefos que se tem feito na execuçaõ do Piano-Forte, tem dado lugar a huma grande variedade de novos Pafos [passagens]. Para não cansar o Discipulo, e igualmente naõ encher muitas laudas de papel com Exercicios, rezolvi-me unicamente a escrever algumas Pafagens em differentes estilos, aonde hum grande numero seguem a mesma ordem de Dedos" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 84).

Na citação anterior se destaca igualmente a necessidade de dispor os exercícios em "ordem de Dedos", afirmação relativa ao fato de que estes exercícios foram agrupados segundo o dedo pelo qual eles se iniciam; desta maneira, os primeiros exercícios dispostos tem a indicação "Pafagens que principiaõ pelo Pollegar [...]" e depois "Pafos [passagens] que principiaõ geralmente pelo Segundo Dedo" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 84, 89) e assim sucessivamente. Nota-se a necessidade de classificar os exercícios de alguma maneira, já que todos os exercícios registrados antes dessa seção estão dispostos por assunto (trinados, terças, acordes, etc.).

A sugestão de que os exercícios sejam repetidos todos os dias não foi encontrada em nenhuma das versões do *Elementos* de Bomtempo, porém em Clementi: "Escalas em todos os tons *maiores*, com sua relativa *menor*; os quais deverão ser praticados diariamente"[349] (CLEMENTI, 1974, p. 15, grifo do autor).

Bomtempo pretende que os exercícios desenvolvam no aluno a habilidade de tocar rápido:

> "Logo que o Discipulo conheça bem o teclado [...] principiando desde logo a praticar todos os Exercicíos; muito de vagar, para [ilegível] a grande dificuldade de os tocar no Andamento mais veloz pofivel" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 32).

Soma-se a isto, a sugestão de Bomtempo de aprender a transpor os exercícios e o fato das escalas e escalas em terças serem grafadas em todas as tonalidades, maiores e menores, pois isto permitiria ao intérprete ser capaz de executar o repertório da época:

> "Estes quatro Exercicios[350] se deveraõ praticar em todos os Tons maiores, para que as Pefoas [pessoas] que seriamente se queiraõ applicar ao Piano-Forte pofaõ vencer duas grandes difficuldades, a 1[eira] no conhecimento das Transposições; e a 2[da] na do Teclado. (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 41).

[349] "Scales in all the MAJOR Keys, with their relative MINOR; which ought to be practised daily" (CLEMENTI, 1974, p. 15, grifo do autor).

[350] É uma referência de Bomtempo aos exercícios que progressivamente abarcam uma quinta, sexta, sétima e oitava; em hipótese correspondem a uma página na versão de 1816 (BOMTEMPO, 1979, p. 14), e a quatro páginas na versão revista, nela, cada exercício tem tamanho muito maior do que na versão de 1816.

O conhecimento das transposições e o domínio dos exercícios em todas as tonalidades também formam parte de esta maneira de conceber o estudo do instrumento[351]:

> "O uso de todas as tonalidades e o infinito número de exercícios que derivam das varias escalas e padrões escalares proporciona a base não somente dos exercícios curtos que são usados como exemplos nos métodos, mas inclusive para obras de grande escala que são encontradas em compilações de estudos."[352] (FYTIKA, 2004, p. 50).

Conclui-se que no caso do *Elementos* de Bomtempo, pela maneira como os exercícios foram dispostos (organizados por assuntos e em um texto didático), pela quantidade deles, pela sua diversidade, e por causa de algumas indicações como "torne-se a repetir", pode-se pensar que aqueles exercícios continham a intenção de serem praticados como exercícios diários, no intuito de gerar destreza técnica no estudante.

Na criação dos desenhos técnicos parece evidente que, primeiro foi feita a escolha de um fragmento musical, utilizado em seguida como motivo básico de um desenho que, no estudo diário seria repetido, processo que, por extensão, passou a ser concebido como uma maneira de estudo a ser inculcada no aluno. Rosenblum, ao comentar o *Introduction* de Clementi, sugere que "o professor habilidoso também poderá criar exercícios adicionais usando aqueles modelos"[353] (ROSENBLUM, 1974, p. xv).

No que diz respeito a essa maneira de pensar, é possível questionar que ao aluno não é ensinada a maneira de selecionar os fragmentos, nem como proceder para que sua execução seja correta dentro de um determinado estilo ou dentro de uma determinada maneira de interpretar a obra musical[354]. A ênfase é dada à capacidade de adquirir a destreza técnica, e ao domínio dos recursos mecânicos da execução.

Ainda a respeito desse último comentário, é possível acrescentar que, na versão revista (1816-1842), apesar de Bomtempo ter escrito sobre a necessidade de aprender a transpor, muitos exercícios já estão escritos transpostos, ocupando muitas páginas do método[355]. Em vários tipos de exercícios de escalas, o mesmo desenho é reproduzido em todos os tons (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 33-37; 50-55; 56-57), e o mesmo se observa com os exercícios de terças (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 75-80). Se o exercício e o dedilhado podem ser deduzidos de um

---

[351] No caso das obras para baixo contínuo, o uso das transposições estava associado ao improviso e ao acompanhamento (FAGERLANDE, 2011).

[352] "The use of all keys and the infinite number of exercises that derive from the various scale and scale-related patterns provide the basis not only for short exercises used as examples in tutors, but for even large-scale works that are found in etude compilations" (FYTIKA, 2004, p. 50).

[353] "The skillful teacher coud also create aditional exercises based on these models" (ROSENBLUM, 1974, p. xv).

[354] Que o treino musical é mental e que o aluno de piano deve aprender a estudar de maneira independente do professor, são ideias já observadas (GIESEKING-LEIMER, 1972; PHILIPP-ROTHWELL, 1926).

[355] Na versão de 1816 esse aspecto somente acontece em relação a um exercício de escalas que é transcrito a todos os tons (BOMTEMPO, 1979, p. 15-19).

modelo original, não tem sentido reescrevê-los, poupando o aluno do esforço de treinar a transposição e/ou memorização.

Igualmente chama a atenção o fato de que na versão revista (1816-1842) tenham sido escritos exercícios em pautas para a mão direita e a mão esquerda juntas, em que a parte da mão esquerda às vezes é mero acompanhamento, como no exercício 19, mostrado na Figura 30:



Figura 30, *[Exercício] 19, [Exercício] 20* (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 86).

Este tipo de exercício não é encontrado na versão de 1816, pois nela, mesmo quando os exercícios estão escritos em duas pautas, as duas mãos tem desenhos similares ou equivalentes em dificuldade. Levando em consideração apenas os exercícios técnicos, podem ser percebidas duas tendências na forma de escrevê-los: uma que reduz a questão musical a um fragmento pequeno que deveria ser treinado com mãos separadas: *Elementos* (BOMTEMPO, 1816), *Introduction* (CLEMENTI, 1801) e *Instructions* (CRAMER, 1810); e a outra que insere os problemas técnicos em um exercício para as duas mãos; esta última maneira produz um exercício mais parecido com o que acontece na prática musical: *Elementos* (BOMTEMPO, 1816-1842), *Gradus ad Parnassum* (CLEMENTI, 1898) e *Etudes* (CRAMER, 1925). As peças no interior do *Gradus* são chamadas de exercícios; tanto os exercícios do *Gradus* e do *Etudes* são, de maneira geral, maiores e mais elaborados do que aqueles que Bomtempo escreve para seu *Elementos*.

Lamentavelmente nenhum dos textos estudados (*Introduction, Instructions, Elementos*) deixa em evidência se na aula o professor pode oralmente ensinar ao aluno a forma de produzir seus próprios exercícios ou se pode recomendar questões que envolvam a expressão musical.

Os três métodos analisados não consideram como questão central o aprimoramento musical de uma determinada interpretação; ao mesmo tempo, parece ficar implícita a ideia de que o domínio técnico é mais difícil de ser alcançado. Desta maneira, uma vez que este domínio técnico esteja assegurado pelo aluno, as questões musicais seriam mais facilmente resolvidas. Mas é claro que isto não é evidente por si mesmo.

Pela observação dos autores consultados e pela comparação do *Elementos* de Bomtempo com os outros métodos, deduz-se que Bomtempo estava ciente de todas as novas maneiras da prática pianística. Entende-se assim que o material didático proposto pelo *Elementos* tenciona dotar o aluno da destreza digital que naquele momento era concebida como consequência dos estudos técnicos. Isto não significa que Bomtempo ou seus contemporâneos menosprezassem a expressividade musical; significa apenas, que em textos didáticos, pareceu-lhes desnecessário enfatizar isso.

3.2.7 O uso do pedal na obra de Bomtempo

Nas versões do *Elementos* de Bomtempo apenas é explicado de forma sucinta o sentido dos sinais que indicam o emprego do pedal, sem instruções mais específicas a respeito do seu uso; também são escassos os sinais de pedalização nas obras para piano solo:

> "Este Signal ⊕ com as letras ped. quer dizer baixar o Pedal que levanta os abafadores do Piano-Forte, * este, para tirar o pé do Pedal que levanta os abafadores" (BOMTEMPO, 1816-1842, p. 20; 1816, p. 8).

A ausência de comentários específicos sobre o pedal também ocorre no *Introduction* de Clementi, apesar de no início do século XIX já existirem vários tipos de pedais, e não apenas um (ROSENBLUM, 1974). Contudo, no *Instructions* de Cramer apesar de as explicações ainda serem sumárias, dedica alguns parágrafos para comentar e explicar o uso dos pianos com dois, quatro e cinco diferentes tipos de pedais, embora escreva que sejam os pianos com dois pedais os mais comuns (CRAMER, 1810).



Figura 31, *Grande Sonate Oeuvre 1er*. (BOMTEMPO, 1980, p. 1).

O sentido das indicações para o uso do pedal já aparecem na capa da primeira obra para piano solo publicada por Bomtempo, a *Sonata Op. 1* (Figura 31), como já comentado por Sousa (1980). Mas como pode ser notado nas Figuras 8 e 9 (p. 77), nas obras publicadas de Bomtempo, as informações para o uso do pedal são indicações pelas quais o executante pode entender o sentido implícito, pois elas são muito esparsas, e quase inexistentes em inúmeras obras[356].

[356] Por exemplo, o segundo movimento da já comentada *Sonata Op. 1* não tem nenhuma indicação de pedal, e embora seja possível executá-lo sem pedal, o referido movimento possui muitos momentos onde o uso do pedal

Sobre a utilização do pedal no período romântico, Rosen comenta, sem explicar como chegou a essa conclusão, que a mudança para a pedalização constante parece ter ocorrido ca. 1820 como consequência da maior quantidade de concertos públicos, e:

> "na escrita da geração romântica de 1830, a pedalização se torna, de fato, a norma: espera-se, do piano, que ele soe de maneira bastante constante: uma sonoridade sem pedal é uma exceção, quase um efeito especial"[357] (ROSEN, 2000, p. 56).

Já Rosenblum considera que a utilização do pedal em obras do período clássico deve ser considerada um "efeito" utilizado em lugares específicos. Mas, a autora comenta como o uso do pedal no período clássico já contém traços incomuns, como por exemplo, certas pedalizações de Haydn que misturam harmonias (porém, o resultado nos fortepianos é mais suave do que nos pianos modernos) ou quando comenta que embora a "regra" (rule) seja a pedalização "limpa" (clean), alguns compositores experimentavam com o pedal de joelhos, procurando outras sonoridades (ROSENBLUM, 1988, p. 103). Também,

> "As descrições nos métodos da virada do século XIX indicam que o pedal abafador [pedal direito] era geralmente considerado como meio para juntar, enriquecer e prolongar o corpo do som [...] ou para manter a nota do baixo por vários compassos sob a mesma harmonia"[358] (ROSENBLUM, 1988, p. 110).

Rosenblum também comenta que o uso do pedal é mais intenso em músicas de andamento lento, com mudanças harmônicas lentas, pois ajuda a sustentar a melodia, os baixos e o legato (1988).

Em relação à utilização do pedal na obra de Bomtempo, observou-se que as ligaduras curtas (dois ou três notas) são muito pouco usadas, e assim aquela recomendação de Rosenblum (1988) que prescreve atenção às tais ligaduras e articulações tão características do período clássico, em princípio não se aplica à obra de Bomtempo. No entanto, embora o uso do pedal na obra para piano, à maneira de Rosen (2000), possa ser tratado como romântico, pode ser conveniente, desde que se tenha o cuidado de observar as harmonias, os acordes ou arpejos na região grave, os possíveis contrastes de textura, o andamento da música, a acústica do lugar, os detalhes de articulação e o instrumento utilizado.

Em relação ao pedal *una corda*, os métodos do período clássico nos quais é mencionado indicam sua utilização em passagens em *pianíssimo*, mas os pianistas até ca. 1820 são advertidos para desenvolverem a capacidade de dosar toda a paleta dinâmica com os dedos (ROSENBLUM, 1988). Bomtempo não comenta o uso do *una corda*, embora nas obras possam ser observados momentos nos quais poderia ser utilizado.

---

pode parecer necessário. Obras como *Fandango with variations* ou *An Introduction Op. 6* não trazem nenhuma indicação de pedal.

[357] Rosenblum pensa da mesma maneira a respeito do uso do pedal no romantismo (1988).

[358] "Descriptions in tutors of the turn of the nineteenth century indicate that the damper pedal was most commonly considered a means for collecting, enriching and prolonging a body of sound […] or for holding a single bass note for several measures under the same harmony" (ROSENBLUM, 1988, p. 110).

Rosenblum (1988), ao descrever o toque prolongado (também chamado de pedal de dedo), explica que os compositores escrevem desenhos de uma maneira, mas o executante deve sustentar algumas notas além do escrito, produzindo outra figuração, artifício também observado no barroco. Esse aspecto não foi comentado de maneira explícita no *Elementos*, mas o efeito pode ser observado nas suas músicas, assim como nas músicas de outros autores do período.

A ausência de informações mais detalhadas sobre o uso do pedal no *Elementos* de Bomtempo é lamentável, pois pela escrita das obras para piano solo consultadas e pelas músicas que estão no método, o pedal é importante para a execução desse repertório.

3.2.8 A improvisação como prática de interpretação no piano

No seu estudo sobre os métodos para flauta, Rónai explica que no século XVIII tocar um prelúdio improvisado antes de uma peça era um hábito muito difundido, e embora a autora cite apenas situações relacionadas à flauta, não existem motivos para se pensar que isto pudesse ser diferente em relação a outros instrumentos:

> "Segundo inúmeros relatos da época, era comum o intérprete improvisar um pequeno trecho antes de tocar a composição propriamente dita"; "o costume de acrescentar um Prelúdio antes da peça era de tal forma arraigado, que mesmo no final do Barroco, quando a improvisação já estava caindo em desuso, inúmeros compositores passaram a incorporar um Prelúdio aos movimentos de suas peças" (RÓNAI, 2008, p. 226, 227-228).

Ela ainda comenta a sobrevida desta prática no século XX: antes de 1940, pianistas como Schnabel[359] e Kempf[360] "preludiavam por alguns minutos, ao passar de uma peça para outra de tonalidade[361] diferente" (RÓNAI, 2008, p. 225).

Além disso, a improvisação era um assunto comum nos tratados para teclado do século XVIII; para Fagerlande esta vertente teria chegado inclusive ao Brasil, com José Maurício:

> "A improvisação foi uma prática freqüente e importante, tanto para a geração dos filhos de Bach, como para José Maurício"; "e 'fantasiar' (improvisar) era o que se esperava na época [no início do século XIX] de um habilidoso cravista ou pianista" (FAGERLANDE, 1996, p. 29, 88).

No entanto, no texto de Bomtempo, a improvisação não é sequer mencionada, nem na versão impressa de 1816, e nem no autógrafo. Porém os *Trinta Prelúdios* do fac-símile de 1816 são vestígios de como a prática da improvisação estava presente nas técnicas dos pianistas no

---

[359] Artur Schnabel (1882-1951), pianista e compositor austríaco, naturalizado americano. Escreveu livros e editou as sonatas de Beethoven; no seu tempo, sua maneira de tocar alterou a percepção que as pessoas tinham a respeito de Mozart, Schubert e Beethoven (SADIE, 1995).

[360] Wilhelm Kempff (1895-1991), pianista, compositor e professor alemão, ganhou fama interpretando música clássica e romântica (SADIE, 1995).

[361] Os *Trinta Preludios em todos os Tons* é o nome que aparece na capa da edição fac-similada de 1816, porque no interior do texto o nome é diferente: "Preludios em todos os Tons maiores, e menores" (BOMTEMPO, 1979, p. 38). Destaca-se então a associação de todas as tonalidades ("*todos dos Tons*") aos prelúdios, pois Bomtempo não usa todas as tonalidades para seus *Dôze Estudos* ou *Seis Liçoens Progressivas*.

início do século XIX (FAGERLANDE, 2011), pois essas peças, extremamente curtas, parecem não ter qualquer função, a não ser a de “introduzir” outra peça mais elaborada. Soma-se a isto o fato de estes prelúdios serem dispostos em textos de estudo como o Op. 19 de Bomtempo e *Introduction* e *Instructions* de Clementi e Cramer.



Figura 32, *Leçon XXIX. Prelude in E Minor. (mi). Tambourin de Rameau* (CLEMENTI, 1820, p. 50).

Sobre a questão de introduzir outra peça mais elaborada, Doderer é da opinião de que os prelúdios, estando inseridos no Op. 19, forneciam ao instrumentista uma “introdução à arte contrapontística e um breve ensaio sobre a arte de improvisar a partir dos principais graus das escalas maiores e menores” (DODERER, 1979[a], s.p.). Na supracitada referência ao contraponto, é possível que Doderer também esteja fazendo referência à seção “Dos movimentos” (BOMTEMPO, 1979, p. 34; BOMTEMPO, 1816-1842, p. 58-60), seção essa que traz uma explicação sumaria dos três movimentos que há na música: “Recto, Obliquo, e Contrario [...])” (BOMTEMPO, 1979, p. 34). Contudo, a informação “breve ensaio sobre a arte de improvisar” não reflete o fato de que os *Trinta Prelúdios* estão dispostos na partitura sem nenhum tipo de explicação, fato que não impede a suposição de que eles tenham sido concebidos com esse fim, mas Doderer não revela como chegou a aquela conclusão.

A característica do prelúdio – a de ser um fragmento preparatório[362] – é observada no *Introduction* de Clementi: os prelúdios sempre antecedem as Lições, são curtos em tamanho (em

[362] “O termo varia de uso, porém no seu sentido original, indicava a peça que precedia outra, cujo modo ou tonalidade devia ser preparada”; “A term of varied application that, in its original usage, indicated a piece that preceded other music whose mode or key it was designed to introduce; was instrumental [...]; and was improvised” (SADIE, 1995). No século XIX o termo prelúdio seria utilizado para outro tipo de peças.

relação às próprias Lições que os sucedem) e utilizam uma fórmula harmônica elementar que oferece um pequeno exercício digital (CLEMENTI, 1974).

No caso de Clementi, os prelúdios vêm dispostos antes das Lições, mas nem todas são precedidas por algum prelúdio. Além disso, conforme as Lições vão ficando maiores e mais elaboradas, os prelúdios, às vezes, ficam um pouco mais elaborados, mas não aumentam em tamanho. Na Figura 32, pode-se notar como o prelúdio não mostra um interesse melódico explícito, funcionando melhor se for tido como uma apresentação da tonalidade da música, caso do *Tambourin de Rameau*[363]; a partitura não traz indicações de dinâmicas ou sinais expressivos.

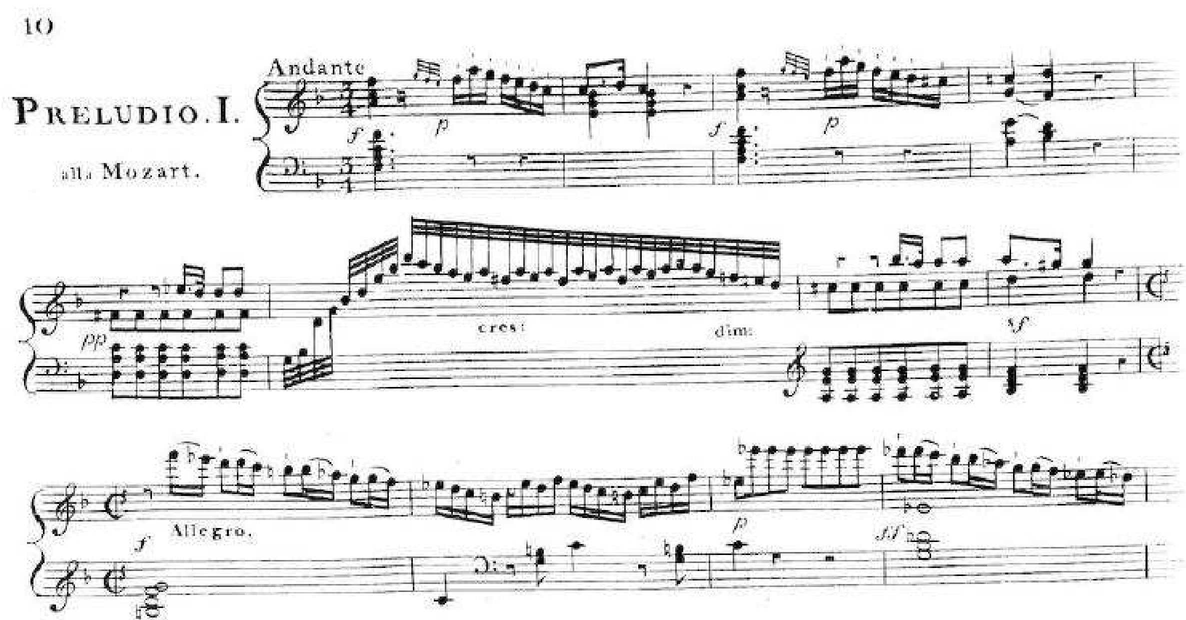


Figura 33, *Preludio.I. alla Mozart.* (CLEMENTI, s.d., p. 10).

Para aprofundar a questão, foram observados os prelúdios que Clementi publicou com o seguinte título: *Clementi´s Musical Characteristics, or A Collection of Preludes and Cadences for the Harpsichord or Piano Forte. Composed in the style of Haydn, Kozeluch, Mozart, Sterkel, Vanhal and The Author. Opera 19.* Na Figura 33 é mostrado o *Preludio I alla Mozart – Andante – Allegro.* Nele se destacam as passagens com caráter cadencial, após cinco compassos de música estruturada rítmica e melodicamente. Todos os prelúdios desta coleção têm em comum os aspectos observados no *Preludio I alla Mozart*: as seções são metricamente organizadas e interrompidas por cadenzas de maior ou menor tamanho. Os únicos prelúdios que Clementi trata de forma diferente são os que têm o título "alla Clementi", onde o caráter cadencial[364] domina

[363] Na versão em inglês do *Introduction* publicada em 1801, as Lições são apenas as músicas, ou seja, o nome Lição não aparece discriminando o prelúdio, mas a música; o nome Lição *substitui* apenas o nome da peça que, na edição alemã de 1820, aparece como *Tambourin de Rameau*. Ou seja, na edição inglesa, o título "Lição" designa apenas a música e não inclui o prelúdio.

[364] Nesta coleção são dedicados dois prelúdios a cada compositor citado no título e depois uma cadenza a cada um. Essas cadenzas são diferentes dos prelúdios na medida em que seu caráter é ainda mais livre e/ou sem forma,

quase que completamente as peças. Não se tem conhecimento sobre qual teria sido o sentido ou a função desta coleção. Neste fragmento, uma pequena *cadenza* (compasso 6) interrompe o sentido métrico da melodia.



Figura 34, *Vingt-Six PRÉLUDES [...], 15e Prélude in G moll.*

A função dos prelúdios é a mesma no *Instructions* de Cramer, com a diferença que em Cramer, os prelúdios cumprem a função de anunciar um tom, ao invés de uma peça, como, por exemplo o "Prelúdio na tonalidade de Do Maior" ou "Prelúdio na tonalidade de Mi menor"[365] (CRAMER, 1810, p. 19, 25). Os prelúdios são seguidos por peças sem título, porém numeradas. Da mesma forma que Clementi[366], Cramer usa peças de outros autores após os prelúdios.



Figura 35, *Prélude dans le ton de Fa mineur*; *N°. 41. Plaintive.*

Cramer igualmente publicou uma coleção de prelúdios: "*Vingt-Six PRÉLUDES dans les Modes majeurs et mineurs les plus usités pour le Pianoforte par J. B. Cramer.*" (CRAMER, s.d.). Esta coleção surpreende porque seus prelúdios não são longos e estruturados como os de Chopin ou de Bach do Cravo Bem Temperado, ou mesmo os de Clementi já citados[367]; são peças

inclusive mais do que os referidos prelúdios "alla Clementi". Destaca-se igualmente que, apesar do seu título nomear o cravo, todas estas obras vêm com sinais de dinâmica (de "p" a "ff", "cres:", "dim:" e "sf") inexequíveis nos cravos.

365 "*Prélude dans le ton d´Ut majeur*" e "*Prélude dans le ton de Mi mineur*" (CRAMER, 1810, p. 19, 25).

366 No *Introductions* Clementi usa músicas de outros autores e as chama de Lição (*Lesson)*, depois, em letra menor, cita o nome do autor: Handel, Corelli, Mozart, Couperin, Scarlatti, Pleyel, Dussek, Haydn, Rameau, Cramer, Beethoven, C.P.E.Bach, Paradies, e "Sebastian Bach". Ao todo ele publica cinqüenta lições (CLEMENTI, 1974).

367 Todos os prelúdios do Op. 19 de Clementi ocupam duas páginas cada um na edição citada, e o primeiro tem 54 compassos.

curtas, às vezes com um compasso, escritos como pequenas *cadenzas*, como se pode perceber na Figura 34: o prelúdio foi escrito sem métrica definida e barras de compasso e usa seis pautas, estes aspectos sugerem um caráter de *cadenza*. A figura mostra apenas as duas últimas pautas deste prelúdio que, na seção recortada, se estende por seis oitavas.

Como se pode notar na Figura 35, os prelúdios que Cramer usa no *Instructions* são mais estruturados ritmicamente; contudo se destaca seu pouco interesse melódico, que contrasta com o caráter cantábile da música subsequente (*Plaintive*).

Os prelúdios de Bomtempo são peças curtíssimas: o menor tem quatro compassos e o maior, doze; apresentam uma grande variedade de fórmulas de compasso, tonalidades, sinais expressivos, dinâmicas e articulações. Os *Trinta Prelúdios* foram dispostos em apenas cinco páginas (na versão de 1816), foram eliminados na elaboração do autógrafo (1816-1842), e seu material não foi reaproveitado.

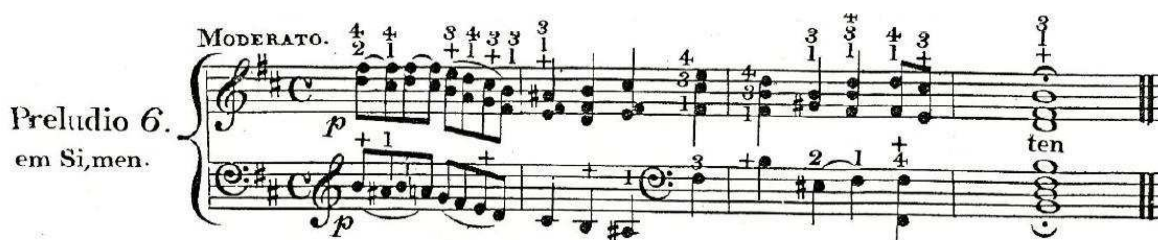


Figura 36, *Preludio 6. em si, men*[368]. (BOMTEMPO, 1979, p. 38).

Os *Trinta Prelúdios* de Bomtempo são diferentes dos prelúdios que Clementi e Cramer usam nos seus respectivos métodos (*Introduction* e *Instructions*) e nas coleções citadas. Comparando os prelúdios de Bomtempo com os dos métodos de Clementi e Cramer, a grande diferença notada é que Bomtempo se interessa não somente em introduzir uma tonalidade, em apontar desenhos melódicos e sugerir caracteres mais contrastantes. Percebe-se seu interesse em registrar as indicações de "caráter" dos prelúdios, o que nem Clementi ou Cramer[369] fazem. Diferentemente, Bomtempo usa vários tipos de sinais expressivos: "p, f, cres. dim, ten, <, >, pp, legato, rallent, staccato" e outros, além de dezenove indicações de andamento distintas (BOMTEMPO, 1979, p. 38-41). No entanto, Bomtempo é mais econômico[370] no uso do registro do piano nos *Trinta Prelúdios*.

---

[368] A estranheza do dedilhado desta peça foi discutida na seção *3.2.2 O dedilhado, o legato e a igualdade de toque propostos pelo Op.19.*

[369] Clementi e Cramer tratam suas coleções de prelúdios como coleções de músicas, com todos os detalhes possíveis discriminados; no entanto os prelúdios de seus respectivos métodos não trazem a variedade de indicações de dinâmica, andamento, articulação e expressão que Bomtempo usa na versão de 1816 do Op. 19.

[370] Ao comparar o registro usado pelos exemplos de prelúdios dos métodos de Clementi e de Cramer com os de Bomtempo, percebe-se que Bomtempo usa menos oitavas na extensão deles. Isso é destacável, pois, segundo Vieira, Bomtempo fazia questão de explorar a região aguda do piano cada vez que este ganhava mais notas nos seus extremos, como no caso do 4º Concerto para piano, por exemplo. Vieira chega a dizer que seu uso dos agudos era excessivo (VIEIRA, 1900).



Figura 37, *[Preludio] 20 em Sol, men.* (BOMTEMPO, 1979, p. 40).

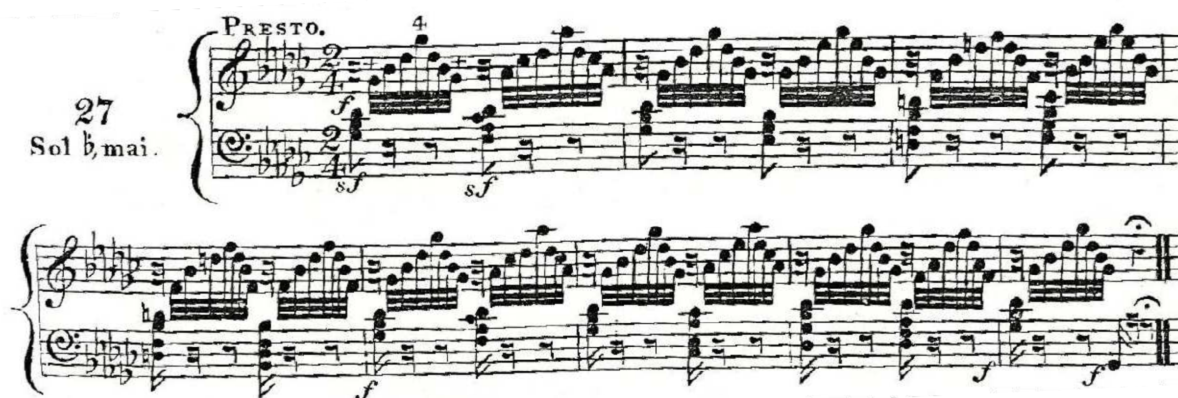


Figura 38, *[Preludio] 27 Sol b, mai.*, (BOMTEMPO, 1979, p.42).

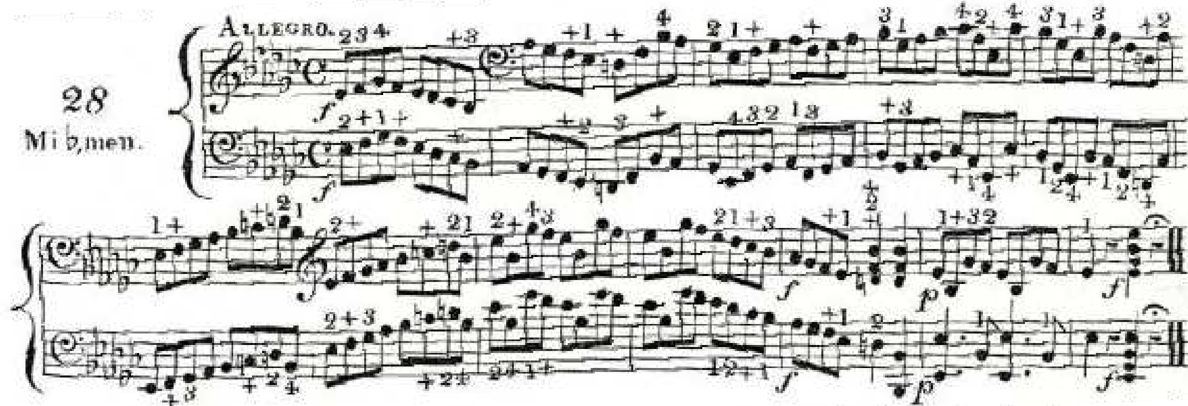


Figura 39, *[Preludio] 28 Mib, men.,* (BOMTEMPO, 1979, p. 42)[371].

Como exemplo da maior quantidade de recursos composicionais usados nos prelúdios por Bomtempo, foram selecionados o Prelúdio 6 (Figura 36), 20 (Figura 37) e 27 (Figura 38) e 28 (Figura 39). No caso da Figura 36, o prelúdio é extremadamente curto, traz as indicações “Moderato”, “p”, “ten” e também foram notadas ligaduras de articulação e fermata; estende-se por quatro oitavas.

[371] Este prelúdio, o único com oitavas paralelas, faz uma exposição muito simples da tonalidade (usando apenas as funções tonais básicas, I, IV, V) e consegue, pelo uso dessas oitavas, propor uma cor peculiar.

Bomtempo, diferentemente de Clementi e Cramer, não escreveu outros prelúdios, coleções de prelúdios ou cadenzas, ou peças com alguma característica específica de "preparação" ou "apresentação" para piano dos quais se tenha conhecimento[372].

É preciso considerar que tanto no *Introduction* de Clementi quanto no *Instructions* de Cramer está documentado que o sinal de fermata, quando associado a notas ou acordes (excluindo dessa associação as fermatas sobre pausas), significa que em alguns casos o executante pode inserir uma variação, improviso ou "ornamentação"[373] (CLEMENTI, 1801, p. 8), de acordo com seu "bom gosto"[374] (CRAMER, 1810, p. 26), contudo, Bomtempo além de não escrever as fermatas nas suas músicas em momentos em que seja oportuno introduzir algum improviso[375], não registra em nenhuma das versões do *Elementos* a consideração sobre a prática em questão.

O pensamento de que o instrumentista deve saber improvisar pode ser concebido como uma diferença em relação às práticas do senso comum no ambiente da música erudita para piano, por exemplo, no argumento de Adorno a respeito da tradição vienense da segunda metade do século XIX e início do século XX:

> "o exercício da interpretação estava vinculado ao da composição, mantém-se hoje quase exclusivamente por meio da *repetição de um repertório historicamente definido e delimitado*" (apud KUEHN, 2010, p. 747, grifo nosso).

Em relação à pesquisa e ensino de música no Brasil, não foi possível averiguar em programas, gravações e similares e nem tampouco conferir o quanto os intérpretes improvisam nas obras para teclado do repertório do período estudado pela presente dissertação. Mas, pode-se questionar duas práticas: a primeira refere-se à tradição de interpretação que não discute e nem sugere a necessidade de improvisar dentro do estilo de um determinado repertório histórico (por exemplo, como parte integrante de uma determinada matéria do currículo que define aquilo que os instrumentistas devem estudar); e a segunda aponta ainda ser pequena a pesquisa de autores, obras e principalmente *práticas* musicais que não formam parte da tradição acadêmica do ensino da música.

Pode-se concluir que embora o uso do prelúdio não seja sinônimo de improvisação, os *Trinta Prelúdios* do Op. 19 revelam, servindo como exemplos, o interesse pedagógico de seu

[372] No catálogo de obras de D´Alvarenga não consta nenhum prelúdio para piano, além dos *Trinta Prelúdios* do Op. 19 já mencionados (D´ALVARENGA, 1993).
[373] "Embellishments" (CLEMENTI, 1801, p. 8). Newman menciona a prática de improvisar *cadenzas* em pontos específicos de concertos e sonatas de virtuoses no período clássico (1972).
[374] "Bon goût" (CRAMER, 1810, p. 26).
[375] Por exemplo, na *Sonata Op. 1*, as fermatas estão dispostas no meio de passagens com caráter cadencial, em lugares onde não faz sentido acrescentar um improviso a uma passagem escrita para soar de maneira improvisada; as outras fermatas que aparecem são aquelas que estão sobre a última nota de cada movimento.

autor em ensinar ao aluno uma prática musical. Prática que, pelos métodos para piano analisados neste trabalho, começou a desaparecer entre os pianistas de música erudita durante o século XIX.

3.3 A pesquisa de práticas musicais decorrentes do estudo da obra de Bomtempo

A partir da revisão bibliográfica relacionada às práticas da música historicamente informada no Capítulo I e da análise dos textos bibliográficos no Capítulo II, julgou-se que entender o gosto clássico, na obra de Bomtempo, como contrário ao gosto pela ópera italiana em Portugal, não foi suficiente para compreender as obras analisadas.

Evidentemente, a questão importante não é determinar que uma certa produção musical é superior a outra, ou tentar definir com muita ênfase alguma dicotomia do tipo “música operística italiana versus música instrumental clássica”; mas levar em conta que indivíduos com diferentes tipos de gostos e práticas musicais ocupavam e disputavam o espaço público e privado, e que essas práticas e obras musicais podiam conter elementos oriundos de outras práticas; ou seja, que classificações binárias (vocal-instrumental, italiano-alemão, etc) não devem impedir que se note que existem práticas musicais que podem incluir o cruzamento ou um diverso grau de mistura dos ditos “opostos”, ou ainda o cruzamento de várias práticas diferentes. Conclui-se que nenhum tipo de influência é capaz de, por si só, explicar o sentido das músicas ou da interpretação delas, e ao mesmo tempo, nenhuma palavra, conceito ou classificação é bastante para fornecer ao intérprete os meios suficientes para abordar as obras musicais apropriadamente. Além disso, supõe-se que o intérprete seja um participante ativo na recriação da obra musical.

Portanto, neste ponto da dissertação, percebe-se que as categorias utilizadas para realizá-la podem ser incapazes de responder as questões que aparecem no próprio material analisado. A guisa de elucidação, foram enumeradas a seguir algumas práticas musicais observadas no presente estudo que, enquanto maneiras próprias ou como mistura de práticas, que criam entre elas um elo intertextual, podem sucitar maior interesse da musicologia:

1. **Prática, durante uma récita de ópera, de aceitar (“tolerar”) a execução de música instrumental estranha à ópera[376]**. Trata-se de abordar práticas que não estão descritas nas partituras e não são notadas como parte daquilo que pode ser tido como execução.

[376] Magaldi, em artigo sobre a recepção de música europeia no Rio de Janeiro no período do Império, escreve que a ópera não era concebida como produto artístico “finalizado” (“finished”), em decorrência disso, podia gerar uma variedade muito grande de derivados que se ajustavam aos distintos gostos e preferências: árias podiam ser

2. **Acolhimento de melodias com caráter vocal muito nítido em algumas sonatas instrumentais, geralmente no segundo movimento.** Nos casos tratados no presente estudo, pode-se supor que esta feição vocal emula motivos musicais dramáticos ou operísticos, apenas porque o estilo musical operístico italiano era imperante naquele momento. Por exemplo, nas Figuras 40 e 41 pode-se perceber como a feição vocal (a figuração rítmica e os intervalos usados são perfeitamente adequados a uma execução vocal[377]) aparece em uma obra instrumental, aparentemente para criar um contraste com o restante da música.

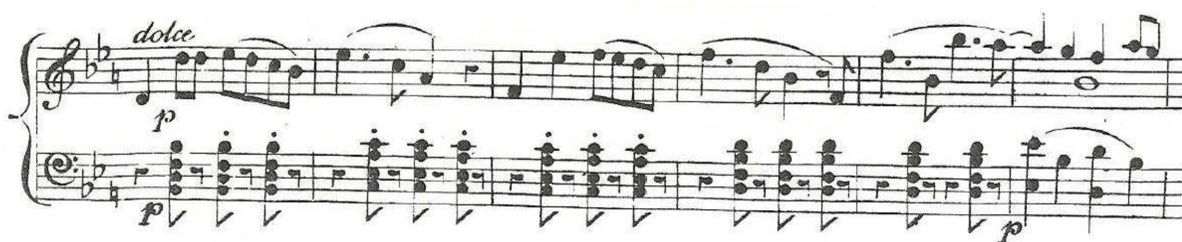


Figura 40, *Three Sonatas (…) Op. 18 N°. 3. All^o^. Mode^o^. Assai* (BOMTEMPO, 1980, p. 238)[378].

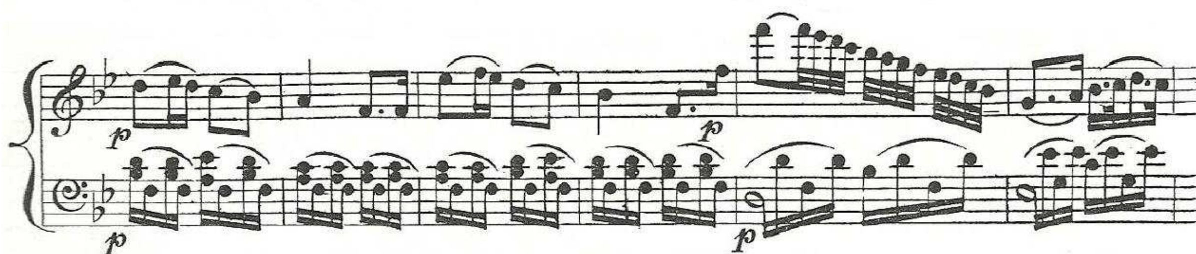


Figura 41, *Three Sonatas (…) Op. 18 N°. 3, Larghetto con molto espress.* (BOMTEMPO, 1980, p. 245)[379].

substituídas, reminiscências operísticas podiam circular como danças, hinos ou composições religiosas. Trechos de ópera também geravam versões para piano (MAGALDI, 2005, p. 8-9).

[377] Ou seja, uma melodia com feição instrumental costuma ter figurações rítmicas e desenhos intervalares que, mesmo que possam ser executados por um cantor, não farão sentido musical do ponto de vista do canto. Também se entende por feição instrumental aqueles traços que são impossíveis no canto. Talvez seja necessário fazer um estudo mais detalhado daquilo que se entende por feição vocal ou instrumental, tema que não foi possível abordar nesta dissertação.

[378] O fragmento apresentado faz parte do primeiro movimento; este movimento parece se encaixar na forma sonata tradicional (exposição, desenvolvimento e re-exposição), mas recebe dentro dessa forma uma sucessão de desenhos melódicos que parecem se justapor. Assim, ele contrasta com a figuração em colcheias anterior a ele, (que se assemelha a uma invenção a duas vozes) e contrasta com o a figuração em semicolcheias posterior, (que tem um caráter mais brilhante). Os aspectos vocais que mais se destacam são os sucessivos saltos em direção ao agudo, e os saltos de oitava na melodia no momento culminante da frase.

[379] Os saltos de oitava evocam o clímax de uma peça cantada, e os desenhos (*coloraturas*) em alta velocidade (por exemplo, Figura 42), enfeitam a melodia, como acontece nos noturnos de Field e Chopin, ou em algumas peças de Hummel. Também foi encontrado este tipo de escrita e *coloratura* em Clementi, em vários movimentos lentos das suas sonatas, aspecto também percebido em Bomtempo e comentado na seção *3.2.2.3 O legato no Op. 19*, *3.1.4 Aspectos gerais da primeira parte do Op. 19: "Elementos de Música"*. Em relação a Clementi pode-se citar como exemplo a *Sonata Opus 40 Nr.1* que, no seu movimento lento, *Molto adagio, sostenuto e cantabile,* a expressão "*rallentanto*" aparece seis vezes, mais a expressão "*ad libitum*" e "*a pia---ce--re*" sucedidas por "*a tempo*" (CLEMENTI, 1982, p. 77-79, itálico do autor), tornando possível concluir que o caráter da obra é muito parecido ao de um noturno. Newman comenta que a obra de Clementi já conteria traços pré-românticos tais como "harmonia

3. **Composição de obras que foram feitas como variações de temas operísticos, ou de obras em que, em alguns dos seus movimentos são utilizadas melodias[380] de óperas muito populares em um determinado momento da história[381]; podem ser músicas puramente instrumentais, como peças para piano solo** (*An Introduction, Five Variations and Fantasie, upon Paisiello´s favorite Air. Hope Told a Flatt´ring Tale [...] by J.D.Bomtempo, Op. 6; Fantaisie et Variations pour le Piano Sur l´Air de Mozart Souvez Sensibles [...] par J.D.Bomtempo, Op. 21; An Air, from de Opera of Alessandro in Efesso[382] [...] by J.D.Bomtempo Op. 22),* **ou música de câmara** (*Fantaisie [música manuscrita]/ pour forte piano, deux violons, alto et violoncelle seconde fantaise / composée par J.D.Bomtempo[383]; Fantaisie [música manuscrita] Avec des variations pour le Forte Piano, sur un thema de l´opera (La Donna del Lago) musique de Rossini[384]: borrão / composées par J.D.Bomtempo*). Em referência a Figura 42 pode-se comentar o uso das *coloraturas*[385] para enfeitar a melodia, notando-se que estes motivos com caráter vocal costumam ter um acompanhamento mais simples do aquele usado em outras seções das mesmas obras (ver também as Figuras 40 e 41).

---

cromática, agrupamentos rítmicos irregulares, inscrições subjetivas e outros detalhes da escrita"; "chromatic harmony, irregular rhythic groupings, subjetive inscriptions an other details of his writing" (NEWMAN, 1972, p. 753)

380 Para que essas músicas sejam reconhecidas pelo público, os autores parecem se limitar a usar melodias de óperas, ou a fazer uma transcrição completa ou parcial dos outros elementos da música (conservando a melodia, não tem sentido imitar uma estrutura musical como a harmonia ou a forma, e pretender que o público reconheça o artifício; em todo caso, este último tipo de imitação não foi encontrado).

381 "[...] e através de grande parte do século XIX os arranjos para piano de óperas contemporâneas favoritas foram passageiramente padrão tanto nas salas de concerto quanto dentro de casa"; "[...] and throughout much of the nineteenth century piano arrangements of the current opera favorites were standard fare in the concert hall as well as the home" (ROSENBLUM, 1974, p. xvi).

382 Esta ópera de Bomtempo não foi concluída, e excertos dela forma executados em Londres, em 1811, para celebrar uma vitória das tropas portuguesas (D´ALVARENGA, 1993), e também foi divulgada como parte de uma coleção pertencente ao gênero da ópera: "[ilegível] of OPERATIC AIRS, The subjects taken from The Most Approved Operas, ITALIAN, ENGLISH, &.&. and Arranged for the PIANO FORTE. With an introductory movement [ilegível], by the moft Eminent Authors [...]" (BOMTEMPO, 1980, p. 309, grifo do autor). O fato de uma obra instrumental ser divulgada como sendo um derivado da ópera mostra o quão predominante foi o gosto pela ópera naquele período. Nestas três peças (*An Introduction, Fantaisie, An Air)*, o tema vem depois de uma introdução e antecede a sequência de variações. Na coleção de peças para piano solo de Bomtempo, não foi encontrada nenhuma melodia operística dentro da forma sonata (ou seja, quando Bomtempo utiliza temas de óperas, ele o faz dentro da forma tema e variações), e quando são usados temas ou melodias de terceiros, Bomtempo deixa isso explícito nos títulos ou subtítulos das obras.

383 Conforme a ficha bibliográfica encontrada na Biblioteca Nacional de Portugal, "A Segunda Fantasia é baseada na Ária Nel cor più non mi sento, de Paisiello", acesso em 22-09-2012.

384 Rossini foi amplamente reconhecido: "Também as reduções para pianoforte, ou para canto e pianoforte, de excertos de ópera, revelam um aumento substancial neste último período [1812-1834 em Portugal], destacando-se aqui algumas reduções do repertório rossiniano" (ALBUQUERQUE, 2006, p. 33).

385 O efeito de *coloratura* (passagens geralmente escalares que enfeitam uma determinada melodia) é encontrado em outras obras de Bomtempo para piano solo que não as já citadas e não se relacionam com o uso de temas operísticos ou vocais; em algumas peças, seu emprego é muito intenso, como por exemplo, na *Var[iação]: 5. Largo con Espressione* do seu Op. 15 ou o *Adagio con molto expressione* do Op. 20.

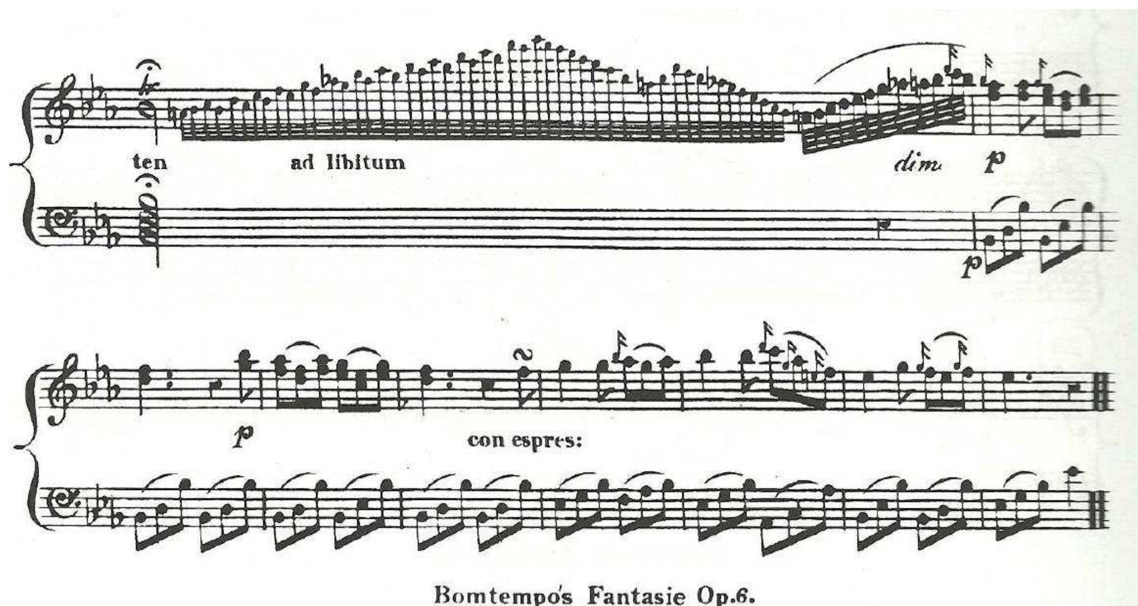


Figura 42, *An Introduction, Five Variations and Fantasie upon Paisiello´s favorite Air (…) Op. 6. Thema* (BOMTEMPO, 1980, p. 36)[386].

4. **Uso de melodias ou temas de caráter popular ou nacional na música instrumental**[387] (*Fandango*[388] *with variations, for the Piano Forte [...] by J.D.Bomtempo; Capriccio and God Save the King*[389] *[...] by J.D.Bomtempo, Op. 8; Two Sonatas and A Popular Air with Variations, for the Piano Forte, with a Violin Accompaniment, ad lib*[m]*. [...] by J.D.Bomtempo Op. 15; Variations pour le piano avec accompagnement d´orchestre sur le minuet du fandango*[390] *[Bomtempo]*).
5. **Arranjo, adaptação ou transcrição como prática musical do repertório para piano**[391] (*An Air, from de Opera of Alessandro in Efesso*[392] *[...] by J.D.Bomtempo Op. 22; First*

[386] Como foi mostrado pelas Figuras 40, 41 e 42, a melodia vocal é acompanhada pela parte da mão esquerda, que costuma ser mais simples do que o material usado na mesma peça em outros momentos.

[387] O uso de temas populares e folclóricos, como parte do repertório para teclado, estava "altamente dentro da moda" ("highly fashionable") no início do século XIX (ROSENBLUM, 1974, p. xvi; ROSEN, 2000), mas autores como Haydn, Mozart e Beethoven transcreviam temas populares diretamente para suas músicas apenas como exceção, pois esses autores elaboravam os temas quando resolviam utilizá-los (NEWMAN, 1972).

[388] O fandango, tido como a dança de origem espanhola mais amplamente difundida, virou moda no final do século XVIII entre a aristocracia (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012, acesso em 06-02-2012), no Brasil foram caracterizadas como "licenciosas" por Curt Lange (apud MONTEIRO, 2007). A obra de Bomtempo citada segue a forma tema e variações.

[389] Obra dedicada ao Duque de Sussex, a melodia hoje é o hino nacional da Inglaterra; sua forma é a de tema e variações.

[390] Estas variações foram perdidas (D´ALVARENGA, 1993), mas mesmo assim, o título mostra o uso do fandango no gênero repertório erudito.

[391] "As transcrições de sinfonias para o teclado foram, de fato, frequentemente feitas na Era Clássica [1760-1820 aproximadamente]"; "Transcriptions of symphonies for keyboard were, in fact, often made in the Classic Era" (NEWMAN, 1972, p. 108). O inverso também acontecia, como por exemplo, arranjos de sonatas para piano de Beethoven para quartetos de corda (NEWMAN, 1972); também "[no início do século XIX em Portugal,] um número razoável de professores e músicos realizava arranjos de peças musicais <<ao gosto do cliente>>, produto que a música impressa não podia oferecer" (ALBUQUERQUE, 2006, p. 83, grifo do autor).

[392] Na capa desta obra está escrito que foi arranjada, embora seja tratada como composição pelo editor que publicou a obra para piano solo de Bomtempo, Filipe de Sousa (1980). Também foi comentado que Bomtempo

Grand Symphony [Música Impressa]: Arranged For Two Performers[393] *On One Piano Forte / J. D. Bomtempo; March of Lord Wellington, from the Lusitanian Hymn*[394] *of J.D.Bomtempo Arranged as a Duet for one Piano Forte by the Author; Portuguese March. Arranged for the Piano Forte and Composed & Dedicated to The Portuguese Army, By Their Countryman J.D.Bomtempo; 2de. Symphonie Composée et Arrangé*[395] *Pour Le Forte Piano, Avec Accompagnement de Violon, Alto et Violoncelle [Manuscrito / Par J.D. Bomtempo; 2de. Symphonie Composée et Arrangé pour le Forte Piano, Avec Accompagnements de Deux Violons, Alto, Violoncelle, Deux Cors et Contrebasse [Música Manuscrita] / Par J.D. Bomtempo; La Virtù Trionfante, Cantata, Composta da J.D.Bomtempo, e adabtata pel Piano Forte*[396]*. Dall´Autore Op. 10; A Paz da Europa. Cantata. A Quatro Vózes com Côros e Acompanhaménto de Orchéstra ó Forte Piano Obrigado [...] Por J.D.Bomtempo. Op. 17;Messe de Requiem à Quatre voix, Choeurs et grande Orchestre avec acompagnement de Piano à Defauz d´Orchestre [...] Par J.D.Bomtempo. Oeuvre 23*[397]*.).*

6. **Prática de compor/executar peças solo com instrumento *ad libitum***[398] (*An Easy Sonata for the Piano Forte with an Accompaniment (ad libitum) for the Violin [...] by J.D.Bomtempo Op. 13; Two Sonatas and A Popular Air with Variations, for the Piano Forte, with a Violin Accompaniment, ad libm. [...] by J.D.Bomtempo Op. 15; Three Sonatas for the Piano Forte, with an Accompaniment for the Violin, Ad Libitum [...] By J.D.Bomtempo Op. 18*[399]). Tal prática musical sugere que um dos executantes pode

adaptava repetidamente suas obras para conjuntos de câmara para se acomodar a situações em que teria instrumentistas diferentes para tocar suas peças (CORREIA, 1992).

393 Esta obra publicada em Londres pela firma de Clementi (ca. 1811 e 1812), hoje seria nomeada como sendo para piano a quatro mãos. Foi por volta de 1800 que surgiu o interesse em tocar peças orquestrais a quatro mãos (ROSENBLUM, 1988).

394 Esta obra foi feita originalmente para coro e orquestra.

395 Esta peça e a seguinte, arranjos da mesma obra, porém com instrumentação diferente, são descritas como "música de câmara" na ficha bibliográfica da Biblioteca Nacional de Portugal, acesso em 22-09-2012.

396 Nesta obra e na seguinte o piano substitui a orquestra.

397 "Com acompanhamento de piano na falta da orquestra" (BOMTEMPO, 1819 ou 1820, capa).

398 No final do período clássico (ca. 1820) os editores e impressores se sentiam compelidos a criar um acompanhamento adicional às peças solo como maneira de assegurar as vendas de tais obras. Este tipo de acompanhamento muitas vezes era criado pelo próprio compositor (ou compositor-intérprete); igualmente podia ser incluído ou omitido na execução, estar ou não descrito na partitura, vir ou não impresso, podia ser para flauta ou violino ou outro na mesma tessitura. Por exemplo, na situação particular na qual o violoncelo dobrava o baixo do piano, a parte do violoncelo não era vendida (NEWMAN, 1972). Este tipo de acompanhamento não desperta o interesse dos instrumentistas atuais (NEWMAN, 1972; ROSEN, 1986; SOUSA, 1980), e tem recebido pouca atenção por parte dos historiadores (NEWMAN, 1972).

399 Todas as obras citadas neste ponto foram classificadas como "piano solo" (SOUSA, 1980, p. vii), e o caderno de partituras não traz a parte do violino em nenhuma delas, *somente* no caso da Sonata Op. 9 N. 3, na qual a parte do violino é *obligato.* Sousa julga que "Este tipo de *acompanhamento*, já então raras vezes posto em prática, nada acrescenta à parte do piano, pois o violino limita-se a sublinhar, redobrando, as linhas e as harmonias do piano, numa escrita acessível a qualquer violinista amador, de poucos recursos técnicos" (SOUSA, 1980, p. viii, grifo do autor). Ver nota anterior.

completar ou reescrever a parte *ad libitum* quando a mesma estiver desaparecida ou incompleta, ou também executar peças solo com acompanhamentos *ad libitum* criados após a morte do compositor.

Depois de ter notado a persistência com que os pesquisadores atribuem um gosto clássico a Bomtempo, e que esse gosto pode ser associado à música de Clementi ou à música vienense, parece estranho o fato de Bomtempo ter escrito peças instrumentais com uma clara influência das práticas da ópera ou do gosto pela música italiana. Entende-se pois, que suas obras podem incluir uma determinada mistura de interesses ou gostos, mesmo que um desses gostos prevaleça, e o mais destacável é que pensar em práticas musicais permite ao pesquisador estabelecer *diferenças* em relação às ideias já estabelecidas.

3.4 Questões práticas da interpretação do repertório de Bomtempo

Como resultado da análise comparada do *Método de Forte-Piano Op. 19* de João Domingos Bomtempo, é possível concluir que a escrita para fortepiano chama atenção para os seguintes tópicos, que podem ser considerados comuns a outros compositores do período:

1. Necessidade do controle de um grande espectro de recursos técnicos e expressivos do fortepiano (trinados, trinados duplos e triplos, trinados com desenhos melódicos em uma ou duas vozes ou com oitavas, arpejos dos mais variados tipos, desenhos escalares dos mais variados tipos, terças nos mais variados desenhos, sextas, sétimas, oitavas, notas repetidas, acordes, saltos, cruzamentos de mãos, polifonia).
2. Uso de dinâmicas (“pp” até “ff”) por contraste e por gradação.
3. Uso de todos os registros do piano, exploração de articulações e timbres do instrumento.
4. Uso de passagens cadenciais nas quais a velocidade é um recurso expressivo.
5. Interesse por contrastes harmônicos e de textura nas composições produzidas.
6. Uso contínuo do pedal como “nova” sonoridade.
7. Execução a tempo, salvo indicação em contrário.
8. Leveza, igualdade sonora, *legato* e sonoridade “brilhante”, como regra do toque.

Como consequência da reflexão sobre a bibliografia compulsada e do estudo do Op. 19, sugerem-se os seguintes protocolos para a interpretação do repertório de Bomtempo em um piano moderno:

1. Atenção com os acordes ou arpejos de acordes na região grave do piano.

2. Cuidado com o uso do pedal em ocasiões onde não é possível não liberar os abafadores sem misturar as harmonias, mesmo quando é isso o que está indicado pela partitura. Do mesmo modo, se a partitura não indica, é muito provável que a passagem tenha sido concebida como utilizando o pedal.
3. Cuidado com as dinâmicas ff, e com o sentido ambíguo das marcações de dinâmica de Bomtempo.
4. Como regra geral, os ornamentos são tocados no tempo, e os trinados começam com a nota real, salvo indicação em contrário.
5. Atenção com o fraseado; pensar conscientemente em algum fraseado, mesmo que a partitura não indique nenhum.
6. Atenção para as indicações de interpretação descritas na partitura, seja para obedecê-las ou não.

3.5 Proposta de Interpretação de algumas obras para piano solo de Bomtempo

Para propor uma discussão sobre a interpretação de obras para piano solo de Bomtempo foram escolhidas algumas peças do *Elementos* e a *Sonata Op. 1*. As ideias utilizadas resultaram da revisão bibliográfica em conjunto com as reflexões feitas a partir do *Elementos*.



Figura 43, *Liçaõ 6.ª Allº. Commodo* (BOMTEMPO, 1979, p. 37).

A *Liçaõ 6.ª Allº. Commodo* (Figura 43) foi escrita a partir de duas linhas melódicas (na mão direita e esquerda respectivamente); na mão direita é possível observar que no meio de um desenho continuo de colcheias existe uma melodia implícita[400] (sib, do, reb, do, etc) que poderia ser um pouco mais destacada do restante das notas. O dedilhado que Bomtempo sugere reforça esta ideia, pois o uso sucessivo de dedos adjacentes permite tocar o desenho em questão ligando-o completamente. Nesta lição o uso do sinal *sf* não deixa dúvidas quanto ao seu sentido de acento, que neste caso, está sempre associado à tensão harmônica, à mão esquerda e em alguns outros, a tempos fracos.

[400] Rosenblum, ao descrever o toque prolongado, explica que os compositores escrevem desenhos de uma maneira, mas o executante deve sustentar algumas notas além do escrito, produzindo outra figuração (1988).

Um aspecto estranho é a maneira pela qual Bomtempo nota o desenho da mão esquerda, que é escrito em oitavas, mas em alguns lugares são substituídas por uma nota só. Na versão revista (1816-1842), Bomtempo muda algumas notas e o registro de alguns fragmentos inteiros na mão direita, mas na mão esquerda esta inconsistência no uso das oitavas é novamente repetida. Não foi possível atribuir um sentido musical a esses dados.

A *Liçaõ 6.ª* da versão de 1816 é a mais elaborada e difícil de executar, mas na versão revista há outras semelhantes quanto à dificuldade de execução. As lições são mais fáceis de executar do que os estudos.



Figura 44, *Est. 8.º Allegro Assai* (BOMTEMPO, 1979, p. 55).

O *Est.[udo] 8.º Allegro Assai* e o *Est.[udo] 11. Allegro Assai* exemplificam o gênero estudo concebido como música que foi escrita para propor problemas técnicos ou mecânicos ao executante. Cada peça geralmente se concentra em um aspecto da técnica instrumental ou composicional, e o aspecto escolhido deverá ser reiterado em alturas distintas ao longo da obra (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012).

No caso do *Estudo 8º.*, sua construção baseou-se em escalas e arpejos que se repetem, ora na mão direita, ora na esquerda. Do ponto de vista musical é possível notar que o estudo oferece uma variedade de dinâmicas, modulações, timbres (são usados os registros extremos do

instrumento), contrastes de caráter musical, e assim como na *Liçaõ 6.ª*, existem melodias implícitas na escrita (na Figura 44, ver os compassos 20-21 e do 25 em diante).

Ainda pode-se destacar o efeito de crescendo dos compassos 25 a 27 e 28 a 31; no último caso, na mão esquerda observa-se uma descida cromática associada a desenhos ascendentes da mão direita, embora a palavra *crescendo* ou seu sinal equivalente não estejam escritos. Este é o tipo de situação em que a escrita musical sugere uma realização que as indicações expressivas não acompanham. Pensar que o intérprete pode ser fiel à partitura não ajuda, pois as partituras são sempre incompletas e imprecisas em algum grau, sendo necessário que o intérprete compreenda e assuma uma determinada realização[401].



Figura 45, *Est. 11. Allegro Assai* (BOMTEMPO, 1979, p. 62).

O *Est.[udo] 11. Allegro Assai* (Figura 45) é um exercício de oitavas em desenhos escalares e saltos para as duas mãos. O timbre do piano como recurso expressivo pode ser deduzido a partir do fato de Bomtempo indicar simultaneamente *Allegro Assai* e *sempre stact.º*. Como aconteceu em relação ao estudo anterior, os efeitos de *crescendo* e *decrescendo* são necessários, mas foram escassamente prescritos. Ainda, na mão direita, a partir do compasso 5, é possível notar que um desenho, que está na voz interna, pode ser destacado pelo toque, recurso sonoro possível nos pianos da época.

Em relação à *Sonata Op. 1*, foi utilizada a única edição da qual se tem conhecimento, que é a edição de Filipe de Sousa (BOMTEMPO, 1980), reprodução facsimilar de uma edição do início do século XIX, não traz nenhuma nota crítica em relação à execução das obras ou da edição da partitura.

[401] Pode-se argumentar que existe uma diferença entre a representação da obra e a representação da execução, porém, em ambos os casos, cabe ao instrumentista interpretar dados.



Figura 46, *Grande Sonate Oeuvre 1er., All^{o}. Moderato* (BOMTEMPO, 1980, p. 8).

Parte da desconfiança necessária em relação à partitura deve também incluir as notas, como por exemplo, na Figura 46, onde no compasso 139 em que a mão esquerda mostra o acompanhamento em colcheias que contrasta com o que vem antes e depois, não fazendo sentido em relação ao contexto; soma-se a isto o fato de que este mesmo trecho é uma repetição do tema inicial (como na Figura 47) da sonata, onde o acompanhamento em semicolcheias é continuo. Este tipo de situação parece mais um erro do copista ou lapso do próprio compositor, do que propriamente uma ideia musical explícita do compositor. A decisão de tocar de uma ou de outra maneira não pode ser atribuída à partitura. É responsabilidade do intérprete fazer a crítica à edição antes de preparar sua realização.

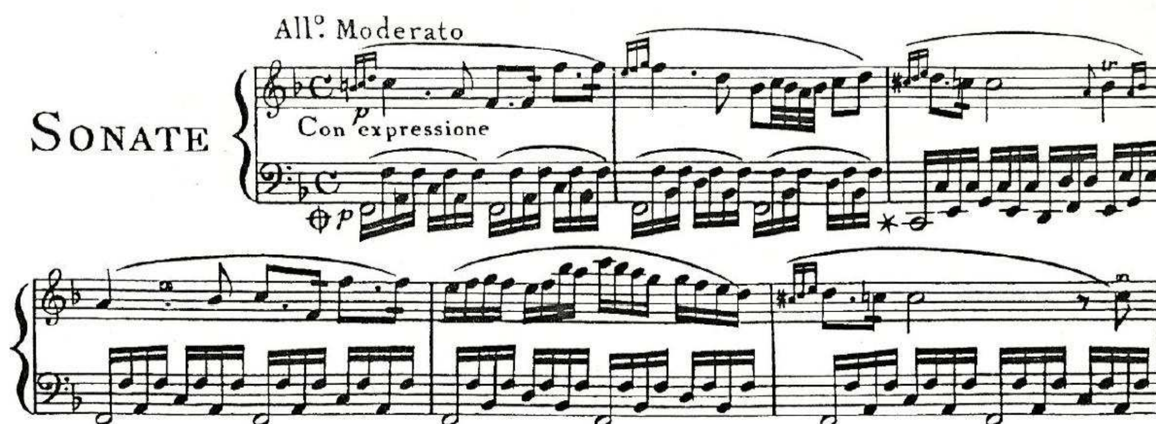


Figura 47, *Grande Sonate Oeuvre 1.er, All^{o}. Moderato* (BOMTEMPO, 1980, p. 2).

Outro aspecto comentado na revisão bibliográfica é a questão dos acordes ou arpejos de acordes na região grave do piano. Pode-se observar no terceiro compasso da Figura 46 o baixo de Alberti na mão esquerda na região grave do piano. Como percebido também por outros musicólogos, este tipo de escrita tende a soar pouco clara nos pianos modernos, razão porque, nesses desenhos, é necessário tocar as notas intermediárias de maneira mais suave.

Os uso de acordes e/ou arpejos na região grave é recorrente na obra de Bomtempo, e em alguns momentos sua execução é particularmente complicada em um piano moderno, como por exemplo, na Figura 48:



Figura 48, *Grande Sonate Oeuvre 1.er, All^{o}. Moderato* (BOMTEMPO, 1980, p. 5).

Também o uso do pedal conforme indicado pela partitura é praticamente impossível de ser realizado em um piano moderno sem que as harmonias soem confundidas. Dependendo do piano utilizado, o uso do pedal também pode misturar os desenhos cromáticos da melodia (por exemplo, os *grupetos* da Figura 46 e 47), nesse caso, em vez de obedecer a indicação de pedal da partitura, parece mais acertado trocar o pedal a cada tempo, ou então com menor frequência, dependendo do piano a ser utilizado.

Nota-se igualmente que as indicações de pedal parecem mais sugestões do que indicações, pois, por exemplo, na *Sonata Op. 1*, as primeiras indicações aparecem no compasso 1 e 3 (Figura 47), e as seguintes apenas nos compassos 34 e 35 (Figura 49); do mesmo modo, a indicação também pode misturar as harmonias feitas por arpejos novamente na região grave do instrumento.



Figura 49, *Grande Sonate Oeuvre 1.er, All^{o}. Moderato* (BOMTEMPO, 1980, p. 3).

No caso do segundo movimento da *Sonata Op. 1, Prestissimo Assai*, não há nenhuma indicação de pedal nas oito páginas impressas, mas é possível notar pela maneira de conceber a execução, várias passagens nas quais parece obrigatório colocar uma dose de pedal, como por exemplo, é mostrado na Figura 50:



Figura 50, *Grande Sonate Oeuvre 1.er, Prestissimo Assai* (BOMTEMPO, 1980, p. 14).

No compasso 33 da Figura 49, é possível notar outro aspecto presente nas obras para piano solo de Bomtempo, o uso dos sinais de dinâmica de forma repetida. No caso específico da Figura 49, pode parecer que o sinal *f* na verdade quer dizer *sf*, mas em outras sonatas a repetição do mesmo sinal pode abranger muitos compassos[402]. No entanto, a mesma situação acontece na Figura 48, e onde aparecem os sinais *f* e *fz*, podendo-se deduzir então que seu significado é distinto.



Figura 51, *Grande Sonate Oeuvre 1.er, All*o*. Moderato* (BOMTEMPO, 1980, p. 9).

Como se pode observar nas Figuras 47, 48, 49 e 50, Bomtempo usa sinais de dinâmica que, no caso da *Sonata Op. 1*, vão do *p* ao *ff*. Mas, não parece que seu uso seja completamente coerente; assim, por exemplo, na Figura 49 há um grande clímax em *ff* no compasso 34, mas no trecho equivalente da re-exposição, não aparece o sinal *ff*, numa situação que, levando em consideração a forma, é similar; da mesma maneira é semelhante considerando a escrita, porque parece evidente que é um ponto culminante, ver figura 49 e compará-la com a Figura 51:

402 Por exemplo, como acontece na *Sonata Op. 18 N*o*. 3* no final do primeiro movimento, onde o sinal *f* aparece dezesseis vezes seguidas em dezesseis compassos.

Outro aspecto percebido é o uso do *legato*. Nas Figuras 46 e 47 é visível a quantidade de ligaduras na melodia; no caso do primeiro movimento da *Sonata Op. 1,* as ligaduras nunca atravessam os compassos.

É importante lembrar que os pianos do início do século XIX não tinham a potência e a ressonância sonora dos pianos atuais, e que naqueles instrumentos, a articulação, além de ser mais fácil de se realizar, é indispensável à correta execução do repertório do período (ROSENBLUM, 1988). Pode-se pensar que essas ligaduras que não atravessam os compassos são de fato uma ideia musical muito clara, pois no caso da Figura 47, com exceção do lá no quarto compasso, *todas* as ligaduras mostradas iniciam um fragmento musical com uma nota dissonante (pois como deduzido do estudo do *Elementos,* os *grupetos* devem ser iniciados junto com o baixo). Embora isso não deva impedir o intérprete de mostrar uma grande linha do compasso 1 ao 6, essas dissonâncias marcadas por uma nova ligadura não devem ser enfraquecidas por um *legato* contínuo entre o compasso 1 e o 6.



Figura 52, *Grande Sonate Oeuvre 1.er, All^{o}. Moderato* (BOMTEMPO, 1980, p. 3).

Apesar do comentado no parágrafo anterior, é preciso destacar que, o uso das ligaduras em grupos como registrado na partitura não pode ser considerado como convincente o tempo todo, pois existem vários momentos em que outro tipo de uso parece ser o pretendido, apesar da escrita. Como por exemplo, no caso dos arpejos que atravessam várias oitavas do teclado, eles podem ter um efeito musical mais convincente se forem tocados ligados do início ao fim, e não por grupos, como mostra a Figura 52.

Sobre o uso do *legato*, ainda se pode comentar que, no caso da *cadenza* escrita na Figura 51, não existindo maiores indicações a respeito nesse ponto do texto, o intérprete não tem respostas acerca da melhor maneira de tocar este tipo de passagens dentro do estilo. O termo *ad libitum* e o agrupamento em grupos de quatro fusas pode apenas sugerir uma execução, mas o importante, é que este tipo de situação em que o compositor, escreve dentro das convenções de sua época, deixa marcas na partitura que dão ao intérprete a liberdade para decidir como realizar o texto. O uso do legato na *cadenza* pode não ser necessário no fragmento em questão. Igualmente a duração das duas fermatas no referido fragmento não pode ser a mesma em todas

as execuções, pois o resultado sonoro também vai depender do tamanho da sala e da sonoridade e/ou reverberação do instrumento usado.

Bomtempo utiliza contrastes harmônicos, tímbricos, dinâmicos e de textura que podem ser explorados pelo executante; entretanto, no caso da Figura 53, na partitura não há indicações expressivas suficientes, pois mesmo parecendo evidente que poderia haver mudanças de dinâmica ou pausas, a partitura não é satisfatória: entre o compasso 107 e 108 pode-se executar uma mudança de dinâmica (*f* para *p*) que não está escrita e que parece óbvia; da mesma maneira, entre os compassos 109 e 110 há uma mudança no acompanhamento, o que sugere uma mudança de caráter da música, pois o material dos compassos 110 a 112 contrasta com o que está a sua volta; talvez pudesse haver uma pausa antes do compasso 110 ou um pequeno *ritardando* no final do compasso 109. Também há mudança de dinâmica entre os compassos 113 e 114, que poderia ser acompanhada de uma mudança de timbre na execução.

Nuances que não estão escritas não podem deixar de ser executadas apenas porque não estão na partitura. É mais importante tentar entender as possíveis ideias musicais do que ler apenas o registrado na pauta. Neste caso, a obediência à partitura vai produzir uma interpretação limitada[403].



Figura 53, *Grande Sonate Oeuvre 1.er, All^{o}. Moderato* (BOMTEMPO, 1980, p. 7)

Sobre o segundo movimento da *Sonata Op.1,* pode-se comentar que é mais simples do ponto de vista musical e técnico. Bomtempo indicou o segundo movimento como *Prestissimo Assai*, no entanto, por causa dos desenhos melódicos escritos, não pode ser tocado rápido demais (ver o segundo tema na Figura 50); assim, mesmo sendo rápido, seu caráter não é mais intenso nem mais elaborado do que o movimento inicial.

[403] Esta abundância de contrastes pode ser explicada porque este fragmento está no meio do desenvolvimento da sonata.



Figura 54, *Grande Sonate Oeuvre 1.er, Prestissimo Assai* (BOMTEMPO, 1980, p. 18)



Figura 55, *Grande Sonate Oeuvre 1.er, Prestissimo Assai* (BOMTEMPO, 1980, p. 12)

Ainda é necessário comentar a ambigüidade da escrita do *Prestissimo Assai*, na Figura 54 é possível notar que o sinal *f* quando usado de maneira repetida sobre o ré bemol, pode ser interpretado como *sf*, mas ainda no mesmo fragmento esse sinal parece ter sido usado como indicação de dinâmica. Soma-se a isto que na seção equivalente a esta na exposição, o sinal *f* aparece junto ao ré bemol (Figura 55), mas também aparece o sinal *fz* uma vez, o que deixa dúvidas quanto à coerência com a qual a partitura foi impressa, ou levanta um questionamento pelo qual cabe perguntar se para Bomtempo essas diferenças no uso dos sinais lhe pareciam evidentes, a ponto dele não se dar ao trabalho de ser mais específico com o uso dos respectivos sinais.

Uma passagem idêntica do segundo movimento, como apresentada na comparação entre as figuras 54 e 55, também mostra as ligaduras *usadas de maneiras diferentes* em seções que na escrita e na audição são similares. Ou seja, se as ligaduras descrevem uma ideia musical que não foi escrita corretamente, o intérprete pode julgar que a solução é tocar ambas as passagens de maneira similar, ignorando as indicações; ou perguntar sobre a importância de se tocar passagens similares de forma coerente do ponto de vista do seu fraseado e/ou articulação, ou pensar em que medida é possível tocar passagens similares ou equivalentes de maneira diferente, sem comprometer a estrutura da música, permitindo que o ouvinte as reconheça como sendo um fragmento repetido.

No caso da *Sonata Op. 1,* ainda se destaca o uso de todos os registros do instrumento disponíveis nos pianos do início do século XIX (ver as Figuras 44 e 47), bem como a utilização de seus timbres distintos, como por exemplo, na Figura 56 a melodia, escrita na pauta da mão direita, poderia soar de maneira mais contrastante se às diferenças de altura se somar algum efeito de timbre na execução (Bomtempo não escreve de forma específica sobre o timbre do instrumento no *Elementos*).



Figura 56, *Grande Sonate Oeuvre 1.*^{er,}, *All*^{o}. *Moderato* (BOMTEMPO, 1980, p. 4)

Na Figura 48 (p. 118) Bomtempo prescreve que os acordes escritos na mão esquerda sejam arpejados. Este tipo de efeito é recorrente no repertório para piano de Bomtempo. Uma maneira de tentar tocá-los de forma clara é executar a nota mais grave a tempo e um pouco mais forte que as restantes.

A partitura da *Sonata Op. 1* registra uma grande quantidade de efeitos musicais como dinâmicas, acentos, articulações, cruzamento de mãos, velocidade, *cadenzas,* pedal, contrastes harmônicos e agógicos, elementos comuns às práticas de outros autores do período, cabendo ao instrumentista a interpretação do sentido e a realização musical da partitura. A obra musical é o resultado de sua execução, não seu registro no papel.

CONCLUSÃO

Na conclusão foram registradas as ideias que tiveram maior relevância nesta dissertação.

No Capítulo I foi feita a revisão bibliográfica, destacando-se que a expressão “Música historicamente informada” foi definida como a orientada por um conjunto de conceitos que norteiam a execução de obras do passado no tempo presente, a qual, necessariamente, deve ser objeto de constantes revisões e críticas.

O esforço intelectual do intérprete começa com a escolha do repertório e se estende às considerações técnicas, expressivas e estéticas da execução. Ainda, é necessário que o pesquisador não só domine seu objeto de estudo, mas também constitua relações deste com seus similares, com suas determinações sociais, culturais ou históricas, e relacione estes saberes com outras áreas do conhecimento.

O intérprete necessita conhecer as convenções expressivas do estilo que está procurando executar, pois são esses os recursos que acrescentam possibilidades de inovação individual; é dentro do domínio das convenções que ele pode atuar.

O intérprete pode ler/interpretar seu texto *contra* a norma ou tradição estabelecida. Ele sempre atua a partir de um ponto de vista, com informações parciais, com ideias mais ou menos preconcebidas, em certo momento da história. Esta é a configuração da interpretação: não pode ser tratada como verdade absoluta, pois seu lugar no tempo e no espaço limitam-na a ser apenas uma versão. Isto leva o intérprete a tomar decisões ou fazer juízos de valor. Entretanto, nenhuma prática pode ser considerada incontestável, sobretudo no espaço da pesquisa acadêmica, pois é justo considerar os próprios pensamentos e práticas como sendo permanentemente provisórios e limitados, como parte daquilo que pode ser questionado pela própria pesquisa.

Perceber a função compositor-intérprete permite atribuir outras competências ao executante atual como, por exemplo, completar partituras que estão perdidas ou incompletas, adaptar determinadas obras a situações específicas, transcrevê-las para outros instrumentos, ornamentar ou improvisar pequenas *cadenzas* quando necessário, etc.

Concluiu-se que a palavra “interpretação” inclui necessariamente a ideia de um ponto de vista, de uma perspectiva ou de uma escolha, o que a palavra “verdade” ou “autenticidade” não permite, pois para qualquer leitor parece ser difícil evitar o sentido absoluto ou exclusivista que essas palavras tendem a carregar. A solução é então, falar em versões, interpretações, e não em “verdades”.

Na discussão sobre o uso de instrumentos antigos e/ou modernos, conclui-se que não é produtivo pensar que a pesquisa de instrumentos e ideias de um determinado período histórico

signifique que esses instrumentos e ideias se imponham como um ponto de vista único e excludente. Tocar obras do passado em instrumentos modernos é, pois, uma possibilidade.

Outro aspecto a considerar é que qualquer análise histórica ou proposta estética que pretenda oferecer uma contribuição à musicologia ou aos intérpretes não pode prescindir das considerações que surgem pelo simples fato de existir uma diferença temporal entre o momento em que uma determinada obra é gerada por um determinado compositor, e o momento histórico, ou o lugar físico, ou o ambiente cultural, etc. onde um determinado intérprete se propõe a recriá-la. O conceito de obra autônoma não é suficiente para produzir descrições ou explicações sobre o sentido e a interpretação da produção musical; é necessário compreender obras, autores e práticas musicais empregando pesquisas de outras áreas do conhecimento.

Graças ao acesso ao pensamento de Bourdieu, chegou-se a conclusão de que pensar as convenções sociais como não-universais, os pensamentos como socialmente construídos, é colocar ideias como objeto de pesquisa. A análise de ideias ou pensamentos inscritos em textos, partituras ou práticas exige do pesquisador um tipo de análise que dê conta de abranger uma maior quantidade de aspectos, para assim poder *relacionar* e definir as questões que estão de fato em jogo em um determinado momento.

Em relação à obra de Bomtempo, no Capítulo II, verificou-se que ele se dedicou à divulgação da música instrumental e à criação da Sociedade Filarmônica, além de ter sido o primeiro diretor do Conservatório de Lisboa. Bomtempo divulgou em Portugal, na primeira metade do século XIX, um gosto que enfrentava dificuldades em duas vertentes: como música não-italiana e como música instrumental.

No Capítulo III comentou-se que a pesquisa feita sobre o *Elementos* de Bomtempo colabora com o estudo e a compreensão da música portuguesa, contribuindo para o estudo da música brasileira e da musicologia no Brasil.

O *Elementos* de Bomtempo é um método que contém uma seção inicial dedicada aos rudimentos da música, traz exercícios repetitivos de todos os tipos e apresenta músicas como lições, prelúdios e estudos, *todos no mesmo volume*. Assim, este tipo de método para piano que engloba no mesmo texto todos os aspectos citados, parece não ter similares no período estudado na presente dissertação.

O fato de todos os métodos do período analisado (*Introduction, Instructions, Elementos*) dedicarem uma parte aos rudimentos da música evidencia que a leitura musical era considerada primordial no aprendizado do instrumento.

Ainda é necessário ponderar a possibilidade de discutir a interpretação de obras de outros tempos usando como referências textos contemporâneos a aquelas obras. Assim, o estudo de

métodos como o *Introduction* de Clementi ou o *Elementos* de Bomtempo pode servir como referência para propor ou questionar a execução de obras do período.

Conclui-se então que Bomtempo não teve tempo de terminar a versão revista (1816-1842) ficando patente que, além de ainda desejar aumentar a quantidade de exercícios, pretendia que tivessem uma progressão mais gradual em relação às dificuldades propostas.

As ideias de Bomtempo como as de Clementi registradas nos seus métodos, ao mesmo tempo que tem características tidas como modernas (por exemplo, a passagem do polegar nas escalas,) ainda propõem aspectos que estão mais voltados para seu passado (como a aversão ao uso do polegar nas teclas pretas), aspectos esses que na atualidade não são tidos como convenção.

Sobre o *legato*, é possível pensar que houve influência do pensamento de Clementi em Bomtempo, observando-se, porém, que Bomtempo não registrou comentários tão específicos quanto Clementi. No entanto, conclui-se que o uso do *legato* é essencial para a compreensão da prática pianística como sugerida por Bomtempo, porque o *legato* (seja como sinal de ligadura ou pela palavra *legato*) aparece com frequência em todas as suas obras para piano solo às quais se teve acesso.

Ainda se destaca que, em relação ao *Elementos,* para Bomtempo, a igualdade sonora está associada à passagem do polegar e deve ser considerada como uma qualidade do toque pianístico. Assim, o uso do polegar, o *legato*, a igualdade de toque estão relacionadas entre si e também se relacionam com as possibilidades sonoras do fortepiano. Ao mesmo tempo, pela maneira como os exercícios foram dispostos (organizados por assuntos e em um texto didático), pela quantidade deles, pela sua diversidade, e por causa de algumas indicações como "torne-se a repetir", pode-se pensar que aqueles exercícios continham a intenção de serem praticados como exercícios diários, no intuito de gerar destreza técnica para o estudante.

Os três métodos analisados (*Elementos, Introduction, Instructions*) não consideram como questão central o aprimoramento musical de uma determinada interpretação; ao mesmo tempo, parece ficar implícita a ideia de que o domínio técnico é mais difícil de ser alcançado do que o expressivo. Desta maneira, uma vez que este domínio técnico esteja assegurado pelo aluno, as questões musicais seriam mais facilmente resolvidas. No entanto, parece inexato pensar que, naquele tempo, os intérpretes e/ou professores, com seus métodos ou livros de exercícios, visavam apenas o desenvolvimento técnico.

Bomtempo estava ciente de todos os novos recursos da prática pianística. Entende-se assim que o material didático proposto pelo *Elementos* tenciona dotar o aluno da destreza digital que naquele momento era concebida como consequência dos estudos técnicos. Isto não significa

que Bomtempo ou seus contemporâneos menosprezassem a expressividade musical; significa apenas que, em textos didáticos, pareceu-lhes desnecessário enfatiza-la.

Depois de ter notado a persistência com que os pesquisadores atribuem um gosto clássico a Bomtempo, e que esse gosto pode estar associado à música de Clementi ou à música vienense (Capítulo II), parece estranho o fato de Bomtempo ter escrito peças instrumentais com uma clara influência das práticas da ópera ou do gosto pela música italiana. Entende-se pois, que suas obras podem incluir uma determinada mistura de interesses ou gostos, mesmo que um desses gostos prevaleça. Conclui-se também que nenhum tipo de influência é capaz de, por si só, explicar o sentido das músicas ou da interpretação delas, e ao mesmo tempo, nenhuma palavra, conceito ou classificação é suficiente para fornecer ao intérprete os meios necessários à abordagem apropriada de obras musicais. Somente o conjunto desses elementos e de suas relações da conta de uma interpretação informada. Além disso, supõe-se que o intérprete seja um participante ativo na recriação da obra musical.

Comentou-se a utilização do termo “práticas”, já que ele coloca em questão as definições apriorísticas dadas a objetos de estudo como partituras, execuções, gravações, métodos, textos, etc., definições que não levam em conta suas redes de relações.

Estudar *práticas* ajuda a entender objetos de estudo que não são facilmente percebidos em se tratando de documentos finalizados, como partituras, execuções, gravações, métodos, textos, ou ainda, objetos do estudo musical como se fossem dados que não podem ser contestados porque foi decidido de antemão o que significam, como, por exemplo: obras para piano, período clássico, música de concerto, obra prima, etc.

Também o estudo das práticas permite perceber que conceitos como “intenções do compositor” podem ter contestação através da análise dos eventos sociais, culturais ou históricos igualmente, ao mesmo tempo em que a ideia de práticas musicais mostra como as *relações* atingem os objetos de estudo da música (como mostrado pelas sugestões dadas no final do Capítulo III).

Essa maneira de abordar o estudo da música pressupõe também que o pesquisador assuma uma postura crítica e de intérprete de *relações*, pois as informações de qualquer pesquisa são necessariamente produzidas e depois analisadas ou confrontadas. Não existem fatos puros ou simples no estudo da música ou da história.

Em razão disso, julgou-se como mais importante o fato de que pensar em práticas musicais permite ao pesquisador estabelecer *diferenças* em relação às ideias já estabelecidas, ideias que podem ser confirmadas, elaboradas, corrigidas ou simplesmente abandonadas porque a atividade crítica foi capaz de encontrá-las, defini-las e contestá-las quando necessário.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, S.A. Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

D´ALVARENGA, João Pedro (coord.). *João Domingos Bomtempo 1775-1842*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993.

________________. *João Domingos Bomtempo: Apontamentos Biobibliográficos*. In: Comemorações Seixas-Bomtempo/Secretaria de Estado da Cultura. Lisboa: Direcção Geral dos Espetáculos e das Artes, 1992.

AMATO, Rita de Cásia Fucci. Capital cultural *versus* dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros. In: *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 79-97, jun. 2008.

________________. Funções e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel,* Pelotas, n. 1, 2008, p. 166-194. ISSN 1984-350x.

ANDRADE, Alexandre. A inserção da flauta transversa no ensino, em Portugal de 1750 a 1850. In: *Revista da abem*, número 17 setembro de 2007. Porto Alegre, V. 17, 7-15, set. 2007.

AVELLO, Aniello Angelo. Brasil, Portugal e Itália. Figuras e Momentos de uma Nova Geografia Cultural. In: *Geo UERJ* – Ano 12, n°. 21, v. 2, p. xx-xx, 2do semestre de 2010. Disponível em <www.geouerj.br/ojs> ISSN 1981-9021.

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado: Berlim 1753-1762*. Tradução: Fernando Cazarini. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2009.

BALDASSARE, Antonio. *Seminário Introducción a la biografia musical: los métodos, las tradiciones, las teorias*. [Apostila] Hochschule Luzern. Lucerne: s.e., 5 december 2011. Page 1/7.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Tradução publicada na obra *A Idéia do Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1961. p. 55-95.

BERNARD, Viguerie. *Méthode de Piano.* Paris: Nouvelle Edition, 1830. 1 partitura (113 p.) piano.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL DE PORTUGAL. *Ficha Bibliográfica.* Elementos de musica e methodo de t[ocar] fortepiano,... acessível em <http//purl.pt/791/3>, acesso em 21-09-2012.

________________. *Ficha Bibliográfica.* Fantaisie [música manuscrita] Avec des variations pour le Forte Piano, sur un thema de l´opera (La Donna del Lago) musique de Rossini: borrão / composées par J.D.Bomtempo. Acesso em 22-09-2012.

________________. *Ficha Bibliográfica.* Fantaisie [música manuscrita]/ pour forte piano, deux violons, alto et violoncelle seconde fantaise / composée par J.D.Bomtempo. Acesso em 22-09-2012.

________________. *Ficha Bibliográfica.* Libera-me [Música manuscrita] / Música composta por J.D. Bomtempo. Publicação: [1822?]. Acesso em 22-09-2012.

________________. *Ficha Bibliográfica.* First Grand Symphony [Música Impressa]: Arranged For Two Performers On One Piano Forte / J. D. Bomtempo. Acesso em 22-09-2012.

________________. *Ficha Bibliográfica.* 2de. Symphonie Composée et Arrangé Pour Le Forte Piano, Avec Accompagnement de Violon, Alto et Violoncelle [Manuscrito / Par J.D. Bomtempo. Acesso em 22-09-2012.

________________. *Ficha Bibliográfica.* 2de. Symphonie Composée et Arrangé pour le Forte Piano, Avec Accompagnements de Deux Violons, Alto, Violoncelle, Deux Cors et Contrebasse [Música Manuscrita] / Par J.D. Bomtempo. Acesso em 22-09-2012.

BILSON, Malcom. The Viennese Fortepiano of the Late 18th Century. *Early Music.* Vol.8. No.2, Keyboad Issue 2 (Apr., 1980), pp.158-162. Oxford University Press.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. *Teoria Musical no Brasil: 1734-1854.* Comunicação apresentada no I Simpósio de Musicologia Latino-Americana – XV Oficina de

Música de Curitiba, 10 a 12 de janeiro de 1997. In: Revista Eletrônica de Musicologia Vol. 1.2./Dezembro de 1996. Departamento de Artes da UFPr.

BOMTEMPO, João Domingos. *A Paz da Europa. Cantata. A Quatro Vózes com Côros e Acompanhaménto de Orchéstra ó Forte Piano Obrigado. Composta e Offerecida A Sua Alteza Real D. Pedro O Serenifsimo Principe da Beira. Por J.D.Bomtempo. Op. 17*. London: Clementi & Co, s.d.. 1 partitura (46 p) 4 solistas, coro e piano.

________________. *Elementos de Musica e Methodo de [Tocar] Forte Piano.* Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1816-1842. Sem números de página. Disponível em: <http://purl.pt/>, acesso em 22/04/2011.

________________. *João Domingos Bomtempo. Elementos de Musica e Método de Forte-Piano, Op.19.* Editado por Gerhard Doderer. Lisboa: Lvsitana Mvsica, II/Opera Rervm Mvsirarvm Scriptorvm N.^{0} 1, 1979.

________________. *João Domingos Bomtempo. Obras para piano. Edição facsimilada.* Editado por Filipe de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. 1 partitura (327 p.), piano.

________________. *João Domingos Bomtempo. 3 Sonatas de Piano Op.18*. Editado por Gerhard Doderer. Lisboa: Lvsitana Mvsica, I/Opera Mvsica Selecta N.^{0}1, 1979. 1 partitura (44 p.), piano.

________________. *Hymno Lusitano Consagrado a Gloria, De Sua Alteza Real O Principe Regente, de Portugal, E Da Nação Portuguesa. Musica de J.D.Bomtempo. Op. 10.* London: Clementi, s.d.. 1 partitura (83 p) coro e orquestra.

________________. *La Virtù Trionfante, Cantata, Composta da J.D.Bomtempo, e adabtata pel Piano Forte. Dall´Autore Op. 10.* London: Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard, s.d.. 1 partitura (45 p.) solo de soprano, coro e piano.

________________. *March of Lord Wellington, from the Lusitanian Hymn of J.D.Bomtempo Arranged as a Duet for one Piano Forte by the Author*. London: Clementi & Co., s.d.. 1 partitura (11 p.) piano.

________________. *Messe de Requiem à Quatre voix, Choeurs et grande Orchestre avec acompagnement de Piano à Defauz d´Orchestre. Ouvrage consagre à la Mèmorie de Camöes. Par J.D.Bomtempo. Oeuvre 23.* Paris: Le Duc, [1819 ou 1820]. 1 partitura (209 p.) coro, orquestra e piano.

_______________. *Portuguese March. Arranged for the Piano Forte and Composed & Dedicated to The Portuguese Army, By Their Countryman J.D.Bomtempo*. London: Clementi & Co. [1815]. 1 partitura (3 p.) piano.

_______________. In: GROVE, George (Ed.). *A Dictionary of Music and Musicians by eminent writers, english and foreign*. Vol. I. London: MacMillan & Co., 1879.

_______________. In: GROVE, George (Ed.). *A Dictionary of Music and Musicians by eminent writers, english and foreign*. Vol. I. London, New York: MacMillan & Co., 1890.

_______________. In: GROVE, George (Ed.). *A Dictionary of Music and Musicians*. s.l.. MacMillan Company, 1904.

BOMTEMPO, (João Domingos). In: VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes.* Lisboa: Typographia Mattos Moreira &Pinheiro, 1900.

_______________. In: VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os Musicos Portuguezes. Biographia – Bibliographia*. Volume I. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

BOMTEM´PO, João Domingos. In: BAKER, Theodore. *Baker´s Biographical Dictionary of Musicians.* Third Edition. Revised and enlarged by Alfred Remy, M. A. New York: G. Shirmer, 1919.

BOMTEMPO, José Maria. *Trabalhos Medicos*. Rio de Janeiro: Typographia Nonacial, 1825.

BONTEMPO, João Domingos. In: PAUER, Ernst. *The Pianist´s Dictionary (by E.P.). A Dictionary of Pianists and Composers for the pianoforte with an appendix of manufacturers of the instrument*. London & New York: Novello, Ewer and Co., [1895].

BONTEMPO, (J.[oão] – D.[omingos]). In: FÉTIS, François-Joseph. *Biographie Universelle des Musiciens et bibliographie générale de la musique* [8ºG 7168(2) Paris 1860-1868 Tome 2] Deuxième édition. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils ET Cie, 1866.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: *Anais do II Simpom 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música.* p. 121-168. 2012.

BOURDIEU, Pierre. Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos. In: _______________. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_______________. *Coisas Ditas*. Tradução: Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; Revisão técnica, Paula Monteiro. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_______________. Gênese histórica da estética pura. In: _______________. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_______________. Os três estados do capital cultural. In: _______________. *Escritos de educação*. Seleção, organização, introdução e notas: Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 2001.

_______________. *Razões Práticas*. *Sobre a teoria da ação*. Tradução: Mariza Corrêia. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.

BOWEN, José A. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: COOK, Nicholas e EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

BRANCO, João de Freitas. *História da Música Portuguesa.* Publicações Europa-América, 2005, 4.ª Edição Actualizada.

BRITO, Manuel Carlos. *Musicology in Portugal since 1960.* In: *Acta Musicologica, Vol.56, Fasc.1 (Jan.-Jun., 1984), pp. 29-47.*

BRITO, Manuel Carlos e CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa.* Lisboa: Universidade Aberta 1992.

CÂMARA, J.M.B.da. O lugar de D. João V na História da Música Portuguesa. In: *Revista ICALP.* Vols. 16 e 17, junho – setembro de 1989, 136-145.

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI, (1808-1821)*. Coordenação: Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins, 2008.

CARDOSO, Renato de Carvalho. Valores no uso de instrumentos antigos e modernos para a música barroca. In: *Anais do II Simpom 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. p. 1655-1664.

CARVALHO, Mário Vieira de. A partitura como Espírito Sedimentado: em Torno da Teoria da Interpretação Musical de Adorno. In: MONTEIRO, Francisco e MARTINGO, Ângelo (coord). *Interpretação Musical Teoria e Prática*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

_______________. Sociologia da Música: Elementos para uma Retrospectiva e para uma Definição de suas Tarefas Actuais. (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa). Comunicação ao VI Encontro de Música Ibérica, Fundação Gulbenkian, 1989. In: *Penélope: Fazer e desfazer história. Publicação Quadrimestral – N°. 6 – 1991*. ISSN: 0871-7486.

CASTAGNA, Paulo. A produção musical carioca entre c. 1780-1831. In: *Apostila do curso História da Música Brasileira*. Instituto das Artes da UNESP [8] s.d.

_______________. Introdução ao Estudo da Música (erudita) no Brasil [1]. In: *Apostila do curso de História da Música Brasileira.* Instituto de Artes da UNESP. (HMB – Apostila1) s.d.

_______________. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. Capítulo 1, p. 35-76. ISBN: 978-85-7939-020-3.

_______________. Musicologia portuguesa e brasileira: a inevitável integração. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*. São Paulo, n. 1, p. 64-79, 1995.

_______________. Palmas e preconceitos. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro*. Ano 6, n. 64, p. 76-79, jan.. 2011. ISBN: 1808-4001.

CLEMENTI, Muzio. *Clementi´s Musical Characteristics, or A Collection of Preludes and Cadences for the Harpsichord or Piano Forte. Composed in the style of Haydn, Kozeluch, Mozart, Sterkel, Vanhal and The Author. Opera 19*. London: Longman & Broderip, s.d. 1 partitura (29 p.) piano.

_______________. *Einleitung in die Kunst das Piano-Forte*. Gera: Menzel, 1820.

_______________. *Introduction to the art of playing on the piano forte by Muzio Clementi*. Reprint of the 1st ed., 2d issue, 1801, published by Clementi, Banger, Hyde, Collard & David, London. Editado por Sandra P. Rosenblum. New York: Da Capo Press music reprint series, 1974.

_______________. *Introduction to the art of playing on the piano forte by Muzio Clementi*. London: Published by Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis No. 26 Cheapfide, [1801]. Disponível em: <http://imslp.org>, acesso em 06-06-2012.

_______________. *Gradus ad Parnassum ou L´art de jouer le pianoforte. Démontré par des Exercises dans le estyle sévére et dans le style élégant*. *Dedié à Madame la Princésse Wolkonsky*. New Edition. Max Vogrich, Ed.. New York: G. Shirmer 1898. 1 partitura (127 p.) piano.

_______________. *Klaviersonaten. Auswahl Band I*. Urtext. Preface: Alan Tyson. Germany: G. Henle Verlag, 1977. 1 partitura (95 p.) piano.

_______________. *Klaviersonaten. Auswahl Band II*. Urtext. Preface: Alan Tyson. Germany: G. Henle Verlag, 1982. 1 partitura (150 p.) piano.

_______________. *Sonaten Andere Werke für das Pianoforte von Muzio Clementi*. Zweiter Hand Nr. 11-18. Sttutgart: Verlag Der J.G. Cotta´schen Buchhandlung, 1882. 1 partitura (174 p.) piano.

_______________. *Sonates pour le Forte-Piano ou le Clavecin. Composeés Par Muzio Clementi*. Oeuvre VIII. Lyon: Chez Castaud; Paris: Chez le S. Cornouaille, 1785. 1 partitura (23 p.) piano.

CLOSSON, Ernest. *History of the Piano*. Translated by Delano Ames. Edited and revised by Robin Golding. Great Britain: Elek Books, 1947.

CONDE, D. Francisco. *Lista de alguns artistas portuguezes colligida de escriptos e documentos pelo Excellentifsimo e Reverendifsimo Senhor Bispo Conde, D. Francisco no decurso de suas leituras em Ponte do Lima no anno de 1825 e em Lisboa no anno de 1839.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1839.

COOKE, Nicholas. Agora somos todos etnomusicólogos. Tradução: Pablo Sotuyo Blanco. In: *Ictus* – Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol. 7 (2006).

CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. In: *Revista Opus* 12 – 2006. p. 33-53.

CORREIA, Maria Clara Ferreira Canelhas. *As Obras para Conjuntos de Câmara de João Domingos Bomtempo (1779-1842) Levantamento e Análise*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras. Coimbra: 1992.

CORREIA, Jorge Salgado. Um Modelo Teórico para a Compreensão e o Estudo da Performance. In: MONTEIRO, Francisco e MARTINGO, Ângelo (coord). *Interpretação Musical Teoria e Prática.* Lisboa: Edições Colibri, 2007.

CORREIO BRAZILIENSE. *Conrespondência – Catalogo das Obras de J. D. Bomtempo, publicadas em Londres*. Ano, 1816, Volume 17. Londres: Impresso por W. Lewis, Julho de 1816, pp. 255-256, folheado *online* na seção Periódicos Raros Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil), disponível em: <http://bn.br>, acesso em 06-05-2012.

CORVISIER, Fátima Monteiro. A função pedagógica do *Applicatio* do *Clavier – Büchlein* de W. F. Bach. In: *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANNPOM).* Brasília: 2006, pp. 618-622.

CRAMER, Johann Baptist. *"Amicitia, Sonata, for the Piano Forte, with acompaniment for Flute or Violin (ad Lib.) Composed & dedicated to J. Moscheles, by his friend J.B.Cramer. Op. 69.* London: Published by J.B.Cramer, Addison & Beale. s.d.. 1 partitura (23 p.) piano.

________________. *Etudes pour piano ou Exercices doigtés dans les différens Tons, calculés pour faciliter les progrès de ceux, qui se proposent d´étudier cet instrument à fond par J.B.CRAMER. en 4 Cahiers*. Cahier I Etude 1-21. Cahier II Etude 22-42. Cahier III Etude 43-63. Cahier IV Etude 64-84. s.l.: Peter, [antes de 1925]. 4 partituras (124 p.) piano.

________________. *Instructions pour le Piano-Forte.* Paris: Chez M. Erard, ca. 1810.

________________. *Vingt-Six PRÉLUDES dans les Modes majeurs et mineurs les plus usités pour le Pianoforte par J. B. Cramer.*. Leipzig: Chez Breitkopfz & Hartel à Leipsic s.d. 1 partitura (25 p.) piano.

________________. *Theoretisch practische Pianoforteschule in welcher die Anfangsgründe der Musik deutlich erklärt und die vorzüglichsten Regeln der Fingersetzung angegeben werden.* Hannover: Hofmusikatienhandbung Von Adolph Nagel, [ca. 1820].

CUSICK, Susane. Gênero e música barroca. Tradução: Silvana Scarinci. In: *Per Musi,* Belo Horizonte, N. 20, 2009, p. 7-15.

DAHLAUS, Carl. *Between Romantism and Modernism*. Translated by Mary Whitall. London: University of California Press, Ltd. 1980.

________________. *Fundamentos de la historia de la música.* Traducción: Nélida Machain. Barcelona: Gedisa S. A. 1997.

DÍAS BERNÁRDEZ, Juan. Dahlhaus y la teoria de la recepción. In: *Jugar com fuego.* N. 1 Febrero 2011, ISSN 2173-4798.

DODERER, Gerhard. [Prefácio, notas criticas]. In: BOMTEMPO, João Domingos. *Elementos de Musica e Método de Forte-Piano, Op.19.* Editado por Gerhard Doderer. Lisboa: Lvsitana Mvsica, II/Opera Rervm Mvsirarvm Scriptorvm N.^{0} 1, 1979.

________________. [Prefácio, notas criticas]. In: BOMTEMPO, João Domingos. *João Domingos Bomtempo. 3 Sonatas de Piano Op.18*. Editado por Gerhard Doderer. Lisboa: Lvsitana Mvsica, I/Opera Mvsica Selecta N.^{0}1, 1979. 1 partitura (44 p.), piano.

FAGERLANDE, Marcelo. *O Baixo Contínuo no Brasil. 1751-1851 Os tratados em português.* Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2011.

________________. *Padre José Maurício: o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará: RioArte. 1996.

FEITO, Rafael. Escuela y hegemonia. In: *Revista de Educación,* num. 293 (1990), págs. 281-283.

FUENTE, Maria José de la. João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa. In: D´ALVARENGA, João Pedro (coord.). *João Domingos Bomtempo 1775-1842*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993.

FYTIKA, ATHINA. *A Historical Overview of the Philosophy Behind Keyboard Fingering Instruction from the Sixteenth Century to the Present*. Doctor of Music. Electronic Teses, Treatises and Dissertations. Paper 4367. <<http://diginole.lib.fsu.eduq/etd/4367>>. Florida State University, Diginole Commons, 2004.

GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *Piano Technique. Consisting of the two complete books. The short way to Pianistic Perfection and Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other Problems of Piano Playing*. New York: Dover, 1972.

GONZÁLES-RUBIO, Mercedes Ortega. s.t. [La Estética de la Recepción]. In: *Revista Trimestral de Estudios Literarios.* Volumen V – Número 17 Abril-Mayo-Junio de 2004. ISSN: 0124-9282. Acessível em: <http://casadeasterion.homestead.com/v5n17estet.html>.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. A casa de Bragança nos seus domínios americanos: abordagens historiográficas. In: FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz et al (org.) *D. João VI e o oitocentismo*. Rio de Janeiro: Contracapa, FAPERJ, 2011.

HARDING, Rosamond. The Earliest Pianoforte Music. In: *Music & Letters*, Vol.13, No.2 (Apr., 1932), pp. 194-199.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical*. *Monteverdi, Bach e Mozart*. Tradução: Luis Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_______________. *O Discurso dos Sons.* Tradução, Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HARPER, Nancy. *The piano concerto in Portugal: a brief overview*. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/12818/8408>. Acesso em 29-08-2011.

HATTEN, Robert S. El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. In: *Criterios, La Habana*, Nº. 32, julio-diciembre, 1994, pp. 211-219. Trad. Desiderio Navarro. (In: *The place of Intertextuality in Music Studies. American Journal of Semiotics*. Vol. 3, Nº.4, 1985, pp. 69-82).

HERZOG, Myrna. [Prefácio à edição brasileira]. In: HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons.* Tradução: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HILL, Peter. From score to sound. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance. A guide to understanding.* Cambridge University Press, 2002.

[J.D.BOMTEMPO]. *Journal des débats et décrets*. p. 4. [Paris], Mercredi 1er Aout 1804.

KASTNER, Macario Santiago. Veinte Años de Musicología en Portugal (1940-1960). In: *Acta Musicologica*, Vol. 32, Fasc. 1 (Jan.-Mar., 1960), pp. 1-11.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução: Álvaro Cabral. Coleção Opus 86. São Paulo: 1ª Edição Brasileira, junho de 1987.

KUEHN, Frank. Theoror W. Adorno: Um Clássico? Atualidade e relevância do pensamento adorniano para a musicologia brasileira. In: *Cadernos do Colóquio. 2004-2005*. Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes. UNI-RIO, p. 83-94.

_______________. Reprodução, interpretação ou performance? Acerca da noção de prática musical na tradição clássico-romântica vienense. In: *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música XX Colóquio de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Rio de Janeiro. p. 747-757. 2010.

LATCHAM, Michael. Mozart and the pianos of Johann Andreas Stein. In: *The Galpin Society Journal*, Vol.51 (Jul., 1998), PP.114-153.

_______________. Sounboards Old & New. In: *The Galpin Society Journal*, Vol.45 (Mai., 1992), pp.50-58.

LAWSON, Colin. Performing through history. In: RINK, John (editor). *Musical Performance. A guide to understanding.* Cambridge University Press, 2002.

LEVY, Janet M. Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices. In: RINK, John (Ed.). *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Great Britain: Cambridge University Press, 1995.

LHEVINE, Josef. *Basil Principles in Pianoforte Playing with a new foreword by Rosina Lhevine*. (Republication by Theo. Presser Company, Philadelphia, 1924) New York: Dover Publications, Inc., 1972.

LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e agudeza nos Quartetos de Corda Op. 33 de Joseph Haydn*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2005.

[M. BOMTEMPO]. *Journal de l´Empire*. p. 1. [Paris], Vendredi 5 Mai 1809.

_______________._______________. p. 1. [Paris], Lundi 8 Mai 1809.

_______________._______________. p. 1. [Paris], Lundi 15 Janvier 1810.

_______________._______________. p. 2. [Paris], Mardi 2 Mai 1809.

_______________._______________. p. 4. [Paris], Lundi 22 Janvier 1810.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro. European Culture in a Tropical Milieu.* Maryland: Scarecrow Press, 2004.

_______________. Sonatas, Kyries, and Arias: Reassessing the Reception of European Music in Imperial Rio de Janeiro. In: Music and Culture in the Imperial Court of Joao VI in Rio de Janeiro. Conference, March 6-8, 2005. Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring05/missa/magaldi-1.pdf>, acesso em 28-12-2012.

MARCO, Tomás. Modernidad, postmodernidad, intertextualidad. In: *Paradigm 10*, p. 32-35. Conferencia impartida en el Curso de Apreciación y Estética de la Música Contemporánea de la Universidad de Málaga. 18/01/2006.

MARINHO, Helena. Interpretação Historicamente Informada em Portugal: Discursos e Equívocos. In: MONTEIRO, Francisco e MARTINGO, Ângelo (coord). *Interpretação Musical Teoria e Prática.* Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MARTINO, Luís Mauro Sá. Musica erudita e distinção de classe. In: *Thesis*, São Paulo, ano VI, n. 11, p. 14-23, 1º semestre, 2009.

MARTINS, José Eduardo. Interpretação Musical Frente à Tradição – Piano como Modelo. In: MONTEIRO, Francisco e MARTINGO, Ângelo (coord). *Interpretação Musical Teoria e Prática.* Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MARQUES, Antonio Jorge. D. João VI e Marcos Portugal: O período brasileiro (1811-1821). In: *Debates*, Centro de Letras e Artes, Unirio. ISSN 1414-7939. Número 11, novembro de 2008, RJ. pp. 56-79.

MARUM FILHO, Nahim. *A técnica para piano de Johannes Brahms. Origens, os 51 exercícios e as relações com a obra pianística do compositor.* Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes Música Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

MAUNDER, Richard. Mozart at the Keyboard. In: *Early Music*, Vol.20, No.2, Performing Mozart´s Music III (May, 1992), pp.207+209-212+214-219.

MAUSER, Siegfried. Prolegómenos à Fundamentação de uma Hermenêutica Musical. In: MONTEIRO, Francisco e MARTINGO, Ângelo (coord). *Interpretação Musical Teoria e Prática*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MEINEKE, C. *A New Instruction for the Pianoforte*. Philadelphia: George Willing, Third edition, 1840. 1 partitura (20 p.) piano.

MERHY, Silvio Augusto. Arte musical e pesquisa historiográfica: Uma reflexão tensa de Carl Dahlhaus em *Foundations of Music History*. In: *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 8-23, jun. 2007.

________________. A história da música é a história das obras musicais significativas. (Resenha crítica do livro de Carl Dahlhaus, *Foundations of music history*). In: *Coloquio*, 1988, Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes UNI-RIO. p. 97-102.

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto. Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

________________. As engenhosas moralidades. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Coloquios*, 2007, [En línea]. Puesto en línea el 16 marzo, 2007. Url. <<http.//nuevomundo.revues.org/3821.>> Acesso em 24-02-2012.

MORAES, Ulisses Quadros de. Pierre Bourdieu: Campo, *habitus*, e capital simbólico. Um método de análise para as políticas públicas para a música popular e a produção musical em Curitiba (1971-1983). In: *Anais V Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006-2007. ISSN 1809-2616. p. 180-192.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonaten, Fantasien und Rondi I für Klavier*. Urtext. Budapest: Köneman Music Budapest, 1993. 1 Partitura (219 p.) piano.

________________. *Sonaten, Fantasien und Rondi II für Klavier*. Urtext. Budapest: Köneman Music Budapest, 1993. 1 Partitura (169 p.) piano.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu*. São Paulo: Via Lettera Editora, 1ª Edição, 2005.

NETO, Diósnio Machado. *Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil colonial*. 2008. Tese de doutorado em História, Estilo e Recepção da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

NIZZA DA SILVA, Maria Beatriz. *A Gazeta do Rio de Janeiro (1808-1822): Cultura e Sociedade*. Rio de Janeiro: EduERJ, 2007.

NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*. Second Edition. (The Second Volume of A History of the Sonata Idea). New York: Norton, 1972.

NOGUEIRA, Cláudio Marques Martins; NOGUEIRA, Maria Alice. A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. In: *Educação & Sociedade*, ano XXIII, nº. 78, abril/2002. p. 15-32.

NUCCI, Marina Fischer. “O Sexo no Cérebro”: uma análise sobre gênero e ciência. Instituto de Medicina Social – UERJ. In: *6º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero.* Redações, artigos científicos e projetos pedagógicos premiados. Brasilia: Presidência da República. Secretaria de Políticas para as Mulheres. 2010.

OXFORD MUSIC ONLINE. *Grove Music Online.* Encontrado em <http://www.oxfordmusiconline.com.> Oxford University Press 2007 — 2012. Acesso em 06-02-2012.

PAIXÃO, Ana Margarida Madeira Minhós. Rhétorique de la *variatio* chez Domingos Bomtempo et Almeida Garrett. In: *Actes du colloque interdisciplinaire: Nouvelles perspectives de la recherche française sur la culture portugaise* (5-6 février 2007). Disponível em: <http://www.msh-clermont.fr/rubrique3.html>, acesso em 24-02-2012.

PALOMBINI, Carlos. “Música lésbica e guei” de Philip Brett e Elizabeth Wood: notas de tradução. In: *Permusi: Revista de performance musical* – v8, pág. 157-164, jul-dez-2003.

PERSONE, Pedro. A aurora do (forte)piano. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, 2009, p. 22-33.

________________. O fortepiano na *Coleção Theresa Christina Maria*: propostas para uma *performance* historicamente informada. In: *Claves* nº.6 – Novembro – 2008.

PHILIPP, I.; ROTHWELL, Fred. Advice on Pianoforte Playing. In: *The Musical Times*, Vol. 67, Nº. 999 (May 1, 1926), p. 404-406.

PLANTINGA, Leon. Clementi, Virtuosity, and the “German Manner”. In: *Journal of the American Musicological Society,* Vol. 25, No. 3 (Autumn, 1972), pp. 303-330.

PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: Autor – Obra – Recepção. In: *Cadernos da Pós-Graduação.* Ano 4 – Volume 4 – N°. 1 – 2000. Instituto das Artes / Unicamp. Campinas. SP. pp. 23-39.

PORBASE (Base Nacional de Dados Bibliográficos). *Ficha Bibliográfica*. Elementos de Musica e Methodo de T[ocar] Forte Piano [Música Manuscrita] / D.[omingos]B.[omtempo] Cruz, Ivo, 1901-1985, ant. possuidor. Publicação: [Entre 1816 e 1842]. Acesso em 24-09-2012.

PORTER, Roy; ROUSSEAU, G. S. (Org.). *Submundos do Sexo no Iluminismo*. Tradução, Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

PUCCI, Bruno. A filosofia e a música na formação de Adorno. In: *Educ. Soc.*, Campinas, Vol. 24, no. 3, p. 377-389, agosto 2003.

RAMALHO, Rafael Guedes. As possíveis contribuições de Roland Barthes para a musicologia. In: *Cadernos do Colóquio – 2003*. RJ, p. 133-144.

RAMOS, Pilar. La crítica feminista al concepto de autonomía en Dahlhaus. In: RODRIGUEZ, Pablo L. (Ed.). *Coloquio Música e Historiografía en la obra de Carl Dahlhaus. Dossier*. Institución "Fernando el Católico" (Zaragoza), 29-03-2003.

RITTERMAN, Janet. O ensino da performance. Tradução: Dr. Nicolas de Souza Barros (UNIRIO 04/2009). In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance*. Cambridge University Press: Cambridge, 2002, p. 75-88.

RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido. Métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica.* Massachusetts, Harvard University Press, 1995. Tradução: Eduardo Seincman. Ed. Revista e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

________________. *El estilo clásico. Haydn, Mozart Beethoven*. Versión española de Elena Giménes Moreno. Revisión: José María Martín Triana. Madrid: Alianza Música, 1986.

ROSENBLUM, Sandra P. Introduction [Critical Notes]. In: CLEMENTI, Muzio. *Introduction to the art of playing on the piano forte by Muzio Clementi*. Reprint of the 1st ed., 2d issue, 1801,

published by Clementi, Banger, Hyde, Collard & David, London. Editado por Sandra P. Rosenblum. New York: Da Capo Press music reprint series, 1974.

_______________. *Performace Practices in Classic Piano Music*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music & Musicians.* 1995.

SANDU, Constantin. Notes for a history of Portuguese Piano Music. In: *Bulletin of the Transilvania University of Braşon.* Vol. 3(52) – 2010. Series VIII: Art·Sport

SARRAUTTE, Jean-Paul. *J.D.Bomtempo. Catálogo das Obras de João Domingos Bomtempo*. Trad. Constança Capdeville. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

_______________. Prefácio [Notas críticas]. In: BOMTEMPO, João Domingos, *João Domingos Bomtempo. Obras para piano. Edição facsimilada.* Editado por Filipe de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. 1 partitura (327 p.), piano.

SCARLATTI, Domenico. *Pièces choisies pour le clavecin ou l´orgue DEL SIG^{r}. DOM^{CO}. SCARLATI. OPERA PRIMA.* Paris: Chez{Madame Boivin Rué Honnoré à la regle d´Or. Le S^{t}. Clere Rué du Roule à la Croix d´Or. Avec Privilege do Roy, 1737. 1 partitura (21 p.) piano.

SCHIEBINGER, Londa. Mamíferos, primatologia e sexologia. In: PORTER, Roy; TEICH, Mikuláš (Org.). *Conhecimento Sexual, Ciência Sexual. A História das Atitudes em Relação à Sexualidade.* Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Editora UNESP, Cambridge University Press, 1998.

SCHMITT, Stephan. Antonio de Cabezón y el comienzo de la música didáctica para tecla con valor artistico. In: *Anuário Musical*, N°. 6, enero-diciembre 2011, 119-136. ISSN: 0211-3588.

SEARES, Margaret. The composer and the subscriber: a case study from the 18th century. In: *Early Music*, Vol. XXXIX, No. 1, © The Author 2011. Published by Oxford University Press, pp. 65-76.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu. In: *Informare – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação*. Informare – Cad. Prog. Pós-Grad. Ci Inf. Vol. 1, n. 2, p. 24-36, jul./dez. 1995.

SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA. Conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Curitiba, 21-24 jan, 1999. In: *Anais*, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 11-18.

SLOCHAUER, Regina Beatriz Quariguasy. *A presença do piano na vida carioca do século passado*. 1992, Dissertação de Mestrado do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

SOUSA, Filipe de. João Domingos Bomtempo. In: *Anais*, 2º Encontro Nacional da Pesquisa em Música, 4 a 8 de dezembro de 1985, São João Del-Rei. Sociedade Brasileira de Estudos do Século XVIII, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais.

________________. Apresentação [Notas críticas]. In: BOMTEMPO, João Domingos, *João Domingos Bomtempo. Obras para piano. Edição facsimilada.* Editado por Filipe de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. 1 partitura (327 p.), piano.

STEIBELT, Daniel. *Méthode de piano ou l´art d´enseigner cet Instrument*. Leipzig: Bey Breitkopf & Härtel, 1810. 1 partitura (65 p.) piano.

THOMPSON, Alex. *Compreender Adorno*. Tradução de Rogério Bettoni. Petrópolis: Vozes, 2010.

TOMÁS, Lia. A “Tipologia da Escuta” de Theodor Adorno. In: *ANNPOM – Décimo Quinto Congresso/2005*. p. 1372-1379.

TORRIANI, Tristan Guillermo. Chopin, Dahlhaus, Scruton e o Neo-Tonalismo: tolerando a finitude e redundância no discurso musical. In: *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 47, p. 35-52, jan/jun., 2010. Disponível em: <http://seer1.fapa.com.br/index.php/arquivos>.

WEYMAN, Wesley. The Science of Pianoforte Technique. In: *The Musical Quarlerly*, Vol. 4, No. 2 (Apr., 1918), pp. 168-173. Oxford Journals – Oxford University Press.

ZORZAL, Ricieri Carlini. Repensando a estrutura sobre a história do ensino da música no Brasil. In: *Cad. Pesq., São Luís,* vol. 18, N. 2, maio/ago. 2011. p. 73-78.

ANEXO I: Textos diretamente relacionados a João Domingos Bomtempo às quais não se teve acesso

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo.* Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro Ltda., 1967.

ÁVILA, Humberto d´. Claros e escuros na história da fundação do Conservatório de Lisboa. In: *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical, n.º 48,* Janeiro-Março de 1986, pp. 36-39.

BAILLIE, Marianne. *Lisbon in the years 1821, 1822 and 1823.* 2 vols. London: s.l.,1825.

BRITO, Manuel Carlos de; CRANMER, David. *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século* XIX. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

CRANMER, David. João Domingos Bomtempo and the 'Portuguese Sufferers'. In: Carlos CEIA, Caros; LOUSADA, Isabel (Org.). *Novos Caminhos da história e da Cultura – actas do XXVII Encontro da APEAA (Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos)*, pp. 201-216. 2006.

________________. Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J. D. Bomtempo e J. A. Canongia. In: *III Encontro Nacional de Musicologia*, Lisbon, January 1985. In: *APEM Boletim* 48, Janeiro/Março 1986, pp. 33-5. 1986.

CRUZ, Gabriela Gomez da. *The piano variations and fantasias by João Domingos Bomtempo*. Tese (sic) de mestrado, University of Texas em Austin, 1992.

CRUZ, Maria Antonieta de Lima. *Bomtempo*. Lisboa: Edições Europa, 1938.

EFTEKHARI, Ladan Taghian. A. Garrett et João Domingos Bomtempo, co-fondateurs du Conservatoire d'Arts Dramatiques. In: *Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, Almeida Garrett – um Romântico, um Moderno* , Vol II, Imprensa National-Casa das Moedas, Lisboa, pp. 417-424. 2003.

________________. Almeida Garrett et João Domingos Bomtempo, co-fondateurs du Conservatoire d'Arts Dramatiques. In: *Congresso Internacional Garrett, um romântico, um moderno*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Outubro. 1999.

________________. *Bomtempo (1775-1842) Un compositeur au sein de la mouvance romantique*. Préface de Mário Vieira de Carvalho. Harmattan, 2012.

________________. Bomtempo e o seu tempo. In: *Ciclo de conferências de Visões de Musica*, organizada pelo CESEM e Centro Nacional de Cultura, Março.10.3., 2003.

________________. João Domingos Bomtempo: Itineraire d'une Création. In: [*Comunicações*], Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Maio. 1992.

________________. João Domingos Bomtempo, fondateur et. In: *Confluências*, Revista do Instituto de Estudos Franceses de Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, nº 7, pp. 67-74. 1991.

________________. *La dynamique d'orchestre dans l'oeuvre de João Domingos Bomtempo*. Tese, Univ. de Paris VIII, 1993.

FOSTER, Myles Birket. *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*. London: John Lane, 1912.

FORTES, A. Severo Coelho. João Domingos Bomtempo. In: *A arte musical: jornal artístico, critico e litterario*, Lisboa. I (6) 20 out. 1873, p. 1-2.

G. A. P. D. *Sketches of Portuguese life, manners, costume, and character*. London: G. B. Whittaker, 1826.

NEWMAN, William. *The Sonata Since Beethoven*. Chapell Hill: The University of North Carolina Press, 1969.

RIBEIRO, Mário Sampaio. *A música de Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Bosquejo de historia crítica. Lisboa: Inácio de Pereira Sousa, 1938.

SHERPEREEL, Joseph. *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1945.

________________. *J.D.Bomtempo: musicien portugais (XIX siècle).*

________________. *La data de naissance de João Domingos Bomtempo.* Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1982.

________________. *Uma família de instrumentistas da Real Câmara: os Bomtempo.*

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez: estudos Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brazil continuados e ampliados por Brito Aranha*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923.

VIEIRA, Ernesto. A música em Portugal. In: *Notas sobre Portugal*. – Lisboa. Imp. Nacional 1908 (Exposição Nacional do Rio de Janeiro. Secção Portuguesa). – v.2, p. 271-90.

________________. Estudos sobre a Historia da Musica em Portugal: algumas notas retrospectivas. In: *Amphion: chronica quinzenal de bibliotheca musical: revista musical e de theatros*. Lisboa 2 (19), 1 jan., 1886, p. 146-3 (14) 16 out. 1886. p. 107.

________________. *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, 3 jul., 1902, p. 2-7.

ANEXO II: Índice de autores e temas

ANEXO III: Lição 6ª. (versão de 1816); Estudo 8º.; Estudo11; Sonata Op. I., Allº. Moderato, Prestissimo Assai – João Domingos Bomtempo.